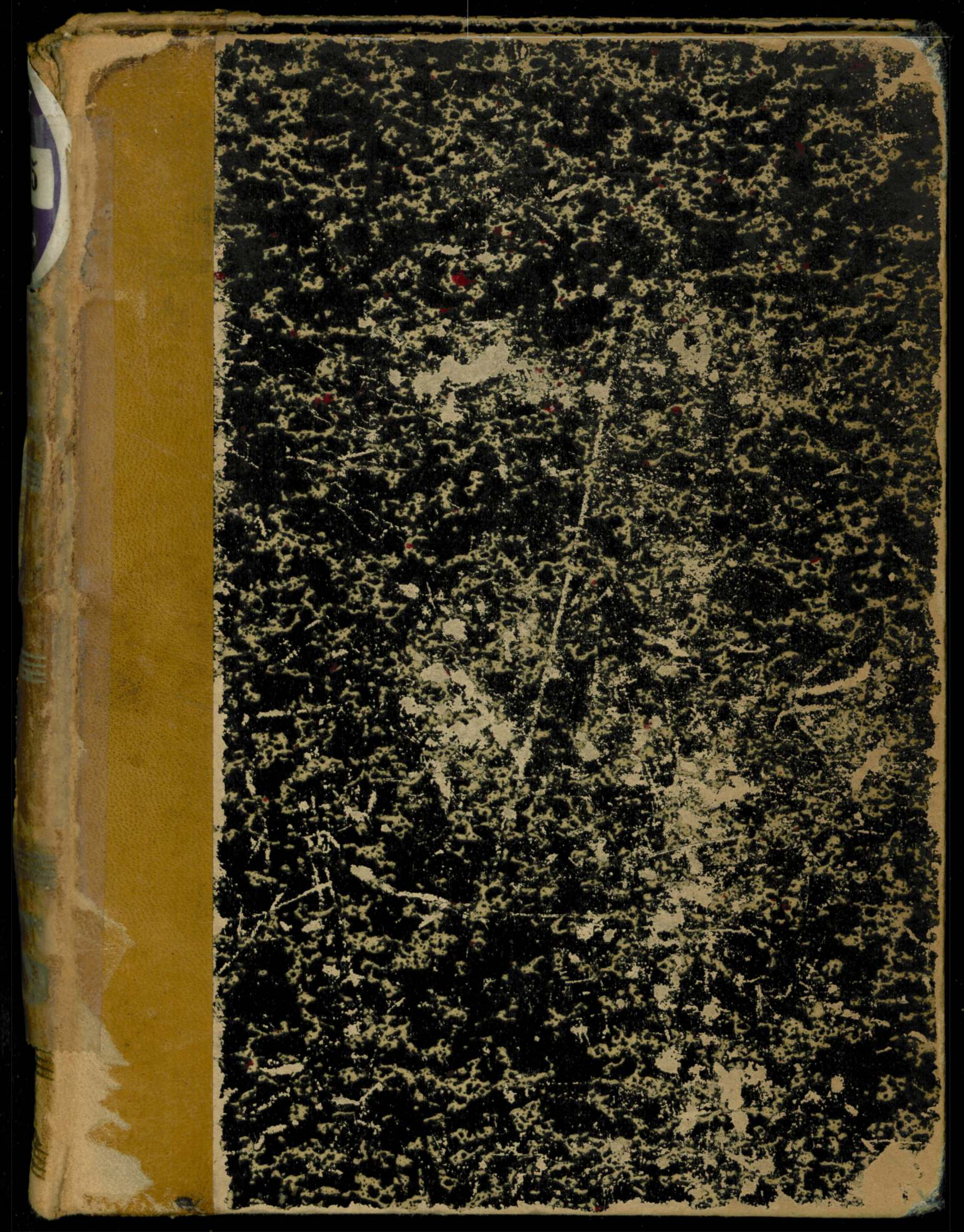
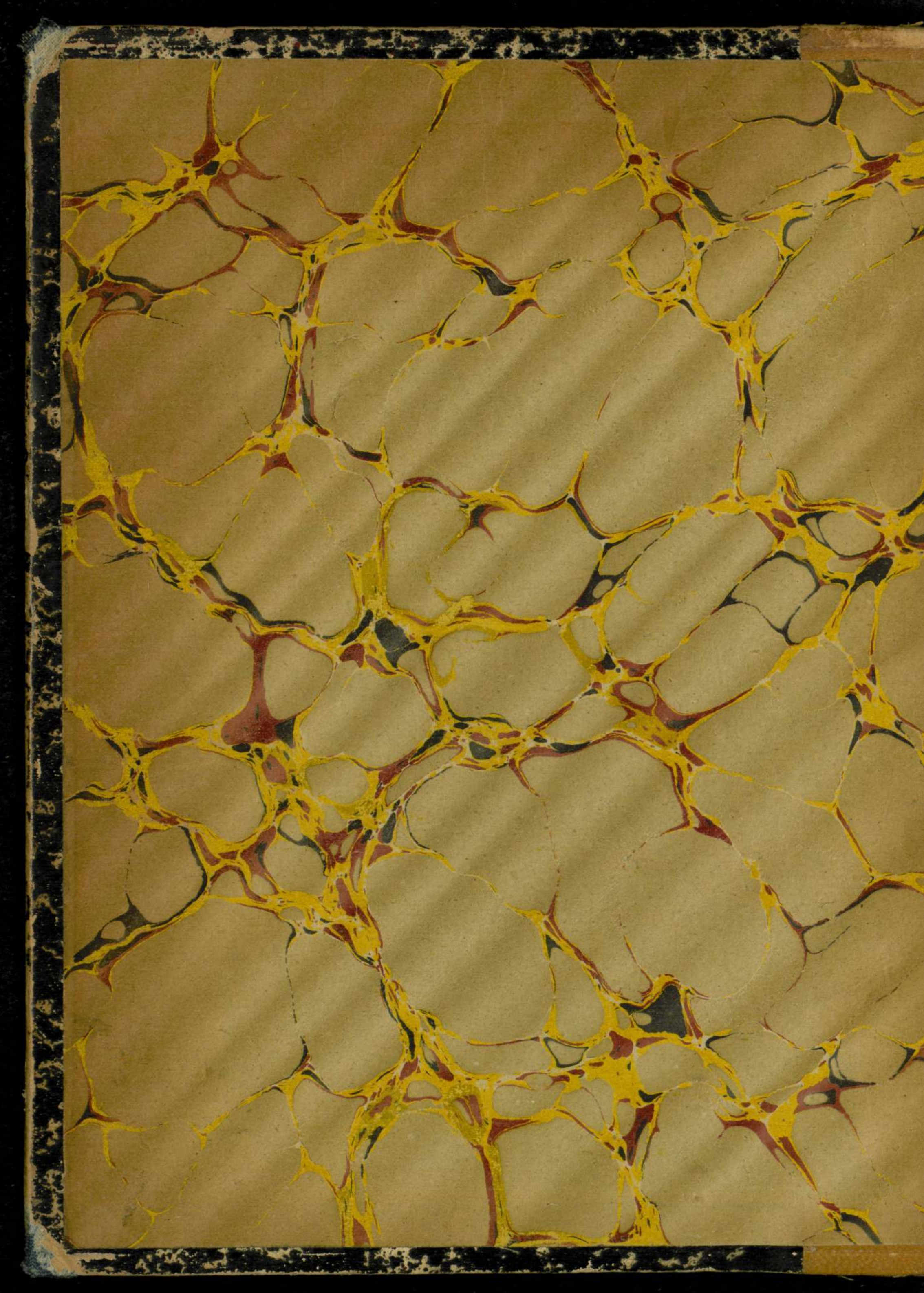






La Main et l'Ame au Piano



Mme ALINE TASSET

La Main et l'Ame au Piano

D'après **SCHIFFMACHER**

L'INTELLIGENCE DANS LE MÉCANISME — LES QUALITÉS DU SON RÉVÉLÉES PAR LES GESTES ET LES ÉTATS SUCCESSIFS DE LA SONORITÉ DANS L'ÉTUDE



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

Qu'il soit permis de remercier ici les souscripteurs qui ont bien voulu aider à la publication de ce petit volume et en particulier M. Villeroy, Mme la Marquise d'Oncieu de Chaffardon, Mme Charles Fabvier, Mme la Comtesse de Villers, Mme R. de Boch, Mme Reverchon, M. Jacques Tasset, etc.

A Madame SCHIFFMACHER,
née De LA COUR.

L'affection éclaire . . . .
. . . . le livre ami est comme un œil ouvert que la mort ne ferme pas, et où se fait toujours visible, en un rayon de lumière, la pensée la plus profonde d'un être humain.

M. GUYAU.

La Main et l'Ame au Piano

SCHIFFMACHER ET SES PRINCIPES

Ce livre contient la doctrine musicale de Joseph Schiffmacher. Maintes fois ce maître eut le désir d'écrire et de présenter méthodiquement son enseignement, mais il ne le fit pas. Reprenant, à notre tour, ses intentions, nous cherchons, dans les pages qui suivent, à dévoiler aux pianistes une technique originale et des procédés mécaniques intelligents par lesquels les exécutions deviennent poétiques et colorées, grâce aux qualités variées du son rendu plastique.

*
* *

Schiffmacher naquit à Eschau, près Strasbourg, en 1827. Il étudia le piano avec Rosenheim, Schullof, Gottschalk, Thalberg, Chopin; et l'harmonie avec Reber. Populaire en Alsace, son enseignement fit sensation non seulement à Strasbourg, Lyon, Genève, Paris, mais dans d'autres villes encore, où de nombreux concerts mirent en évidence ses magnifiques talents de compositeur et de pianiste improvisateur. La mort le frappa subitement en 1888, pendant un séjour chez ses amis de Lachenaye, au château de la Salle, près Mâcon.

Une double vocation l'entraînait : composer et enseigner. Trop fier pour chercher à se hausser par les sollicitations, il poursuivait sa tâche sans intrigues, sans bruit,

comptant sur lui seul pour faire valoir ses dons et assurer le triomphe de ses idées. En de nombreuses compositions pour le piano, sa nature vaillante et mystique nous apparaît. Inspiré, sensible comme un poète, il chante la douleur; elle est son *leitmotiv* de prédilection. Et jusqu'en la sérénité des aspirations religieuses, en la joie de certaines pages naïves, pittoresques, rustiques même, toujours sa mélancolie profonde persiste. Ardent patriote, il pleure son frère, lieutenant de cuirassiers, tué à Reichshoffen pendant la fameuse charge de Morsbronn et, dans une poignante *Élégie*, avec cette intensité dont la musique a le pouvoir, ses sanglots nous sont restés.

Mais c'est Schiffmacher éducateur que ce livre a pour but de faire connaître. Sous cet aspect, sa physionomie originale sera illuminée par le rayonnement d'une intelligence étonnamment claire et perspicace, par l'élévation des pensées directrices qui fécondent son enseignement.

Appliquez-vous, dit-il, à rendre beau et parfait ce qui sort de vos mains; alors chaque minute deviendra un acte de votre voyage du temps vers l'éternité.

Faites les choses avec toute la perfection possible, sans jamais songer qu'une autre main rectifiera vos œuvres, ou qu'elles seront jugées par les créatures.

Travaillez donc généreusement chaque note dans la perfection; qu'il y ait succès ou insuccès, peu importe. Ce n'est pas la seule jouissance des progrès accomplis dans l'Art que nous devons rechercher, mais la satisfaction pure et simple d'avoir réalisé le but du Créateur, d'avoir rempli notre devoir en développant les facultés, les aspirations mises en nous.

Parlant de la technique de son art, il recommande de ne pas « folâtrer, papillonner, mais de s'efforcer d'acquérir les vertus mécaniques qui feront les œuvres belles. »

L'étude dirigée vers la perfection par le développement de nos facultés, tel est le but de l'enseignement exposé ici; enseignement insoupçonné jusqu'à nos jours et

cependant si naturel, si simple qu'il semble destiné à s'appliquer *aux faibles comme aux forts*.

Qui dit perfection dit effort; nous voyons, en effet, Schiffmacher *se porter de préférence à ce qu'il y a de plus rude dans le travail.* Comme la perfection, l'effort l'attire, il en est épris. Pour stimuler son courage, il fait appel à ses secours intérieurs, à sa philosophie austère du devoir.

Tels sont les traits distinctifs de cette figure. Nous les accentuons à dessein, voulant, avant tout, nous inspirer de la vérité et conserver au maître la saveur particulière de son esprit. L'ensemble de son œuvre est sévère, c'est vrai; d'un autre côté, cette sévérité est tempérée par une patience et une belle humeur inlassables; jamais il ne s'irritait devant la nécessité de l'étude lente, méthodiquement lente, et une leçon où l'élève *n'avait point ri* était une *mauvaise leçon.*

Ses conseils enfin répandent sur ses doctrines une poésie sereine et font oublier son amour de l'effort, poussé quelquefois un peu loin.

De sa manière, nous ne donnerons ici que l'esprit, les tendances. Hardis, subversifs, ses moyens sont absolument nouveaux et cela s'explique; celui qui les découvrit, n'ayant jamais été tenu en lisière, ne connut ni la tyrannie des formules, ni la contrainte des professionnels, de sorte que son initiative s'exerça librement.

Les musiciens, dont le talent influença ses études, ne lui donnèrent jamais de direction suivie. Il affina son goût à leurs auditions, et en reçut simplement des conseils. Voilà pourquoi la maîtrise qui caractérisait son exécution, aussi bien que son enseignement, était absolument typique.

Sa main *ingrate*, *bonne à rien et trop courte*, selon Prudent, triompha des obstacles et donna tort aux juge-

ments précipités de quelques virtuoses. Elle atteignit la perfection du mécanisme et, par suite, Prudent lui-même se rétracta généreusement.

Il nous revient en mémoire le témoignage d'un des fervents admirateurs de Schiffmacher : Eugène Delacroix. Celui-ci disait du virtuose, dans un salon parisien : « Il est le seul qui me rappelle Chopin. » Étant donnée l'intimité du pianiste de Varsovie avec Delacroix, cet hommage revêt un caractère particulier de sincérité et d'autorité.

Un maître cependant, *un maître infaillible*, a inspiré l'enseignement présenté ici : ce maître, c'est la nature. Toujours des secrets s'en échappent quand un effort puissant, régulier se met à l'œuvre, quand un esprit heureusement doué l'interroge. Voici, en un tableau rapide, les principales relations qui, de la nature, se transportèrent au mécanisme, pour le diriger.

Dans la nature, l'intensité des vibrations sonores est en rapport direct avec la force impulsive qui les émet; de là quelques principes sur lesquels repose *l'art de la sonorité au piano. C'est par la force et les gestes qu'on amène la variété dans un même timbre, et que se trouve rompue la monotone sécheresse de l'instrument. Le son est un effet dont le geste est la cause, et le geste, c'est le mouvement, c'est la force.*

Donc pour jouer, il faut bouger.

Si vous voulez varier les sons, variez les gestes.

Tel est le point de départ d'une sorte de dynamique du pianiste. Mais comment faut-il se mouvoir, quels gestes doit-on faire? Ici encore la nature intervient. Sur le terrain, il y a deux manières de franchir une distance : le pas ou le saut. De même au piano. Le clavier est une piste. Les pas, ce sont les petites articulations régulières, serrées, adhé-

rentes, ne quittant pas plus le clavier que nos pieds ne quittent la terre. Les sauts, ce sont les élans, pris comme *à pieds joints*.

Que la distance soit proche ou éloignée, qu'il y ait une ou plusieurs notes à atteindre, il faut *tomber* sur la note juste ou fausse. La rectitude du mouvement, du geste, de l'articulation est tout dans le travail mécanique; le reste vient *sans qu'on sans doute*.

Cette rectitude est le résultat du point d'appui et de la force. Dans *l'art de la sonorité*, c'est la force qui modèle les sons. Tantôt elle les rend *fermes et ronds comme balles*, tantôt elle les fait longuement résonner, planer, suivant l'impulsion donnée. Différentes formes ou figures musicales recevront des adaptations différentes. Tout le système est là. Tandis que dans la technique généralement adoptée, un seul genre d'articulation s'emploie pour toutes les formes; dans celle de Schiffmacher, des formes diverses recevront des gestes et des articulations variés. A l'imitation du violoniste qui modifie ses coups d'archet, le pianiste doit modifier ses articulations et ses gestes.

Ainsi les notes mélodiques libres et souples seront émises par un geste spécial, le *lancé;* les finales faibles des rythmes, par le *retiré*. Les dispositions multiples des accords, des traits, des arpèges *s'enclavent*, se *tiennent par paquets*. La main se *cramponne* au clavier, pour posséder le son et arriver à une puissance en quelque sorte orchestrale.

Ces données sont obscures pour le lecteur; car c'est la partie technique de ce travail qui éclairera le sens des mots : *geste, sonorité, notes enclavées, serrées,* etc., notions formant pour ainsi dire la palette de l'interprète. En elles résident l'esprit, la poésie, la couleur des sons. Ceux-ci ne doivent pas subir une attaque monotone et sans art; il est faux de

les présenter sous forme d'exercices dépourvus de sens. Mais les notes *se mettent au monde intelligentes et cordiales.* On les murmure, on les efface; ou bien elles prennent place au premier plan de l'œuvre qui s'anime et devient concertante, parce qu'il y a été tenu compte du rôle que le compositeur leur a assigné dans le langage musical.

Ces moyens, d'une haute portée artistique, feront comprendre ce que le maître appelait *l'intelligence dans le mécanisme.* Ils sont destinés à servir l'esthétique du piano tel qu'il apparaît de nos jours: *réducteur des voix et de l'orchestre.*

Devant des indications telles que celles-ci: Ob. (hautbois), Cl. (clarinette), Fl. (flûte), mises dans des partitions à deux ou quatre mains réduites; et mieux encore, dans une œuvre spécialement écrite pour le piano comme cet exemple de Schumann, où nous lisons *quasi corni:*



SCHUMANN. — *Carnaval Papillons*, op. 10, nº 9.

le pianiste, instruit d'après nos principes, saisira l'intention instrumentale et saura la mettre en relief.

Guidés par Schiffmacher, les pianistes arriveront à un langage musical juste, simple et vrai. Ils reconnaîtront dans ses découvertes des moyens précieux répondant à de légitimes besoins; des principes enfin et une direction.

NOTES MANUSCRITES DE J. SCHIFFMACHER

Nous avons recueilli et classé dans ce chapitre les brèves annotations, écrites de la main du Maître sur les marges des morceaux qu'il interprétait, et quelques passages de ses lettres. Nous avons ajouté les titres et le classement approximatif des pensées, sans nous permettre de modifier en rien la forme intime et personnelle du style, sans corriger les lapsus.

« Il y a le travail de l'intelligence, c'est-à-dire spirituel ; et le travail des muscles, c'est-à-dire matériel : il faut que les deux marchent de front. »

« Le travail matériel entretient la force animale; le travail de l'intelligence entretient et développe la force morale. »

« Cessez de travailler, et vous tomberez dans le néant, qui est l'absence de toute force et, par conséquent, de la vie. »

« La note faite n'importe comment, ou comme tout le monde peut la faire, tue; mais l'esprit qui doit accompagner toute note vraiment bien faite, vivifie. »

De la beauté du son et de la force musculaire.

« La grande affaire, c'est le son, la puissance du son. Ce n'est pas la rapidité, la quantité, la difficulté des morceaux qui constituent le talent; c'est la qualité du son. Le talent est dans cette qualité; citons les chanteurs célèbres : Faure, Patti, etc. Ils sont absolument dans le même cas. Pour le chant surtout cela est décisif : une voix laide chantera un beau morceau, que l'effet sera

manqué; une voix belle chantera un vilain morceau, que l'effet sera réussi. »

« Quel est le chanteur qui prime les autres, si ce n'est celui qui a le plus de charme dans la voix ? »

« La question n'est pas de jouer tel ou tel morceau; elle est dans la manière de le dire, et pour cela, il faut un beau son, lequel est un accent, produit par une articulation plus ou moins énergique et correcte. Sûreté et correction sont donc les premières qualités du son, qui doit exprimer une idée; voilà le style! il vient du bras sûrement, ainsi que l'expression. »

« C'est quelque chose, et même c'est beaucoup d'arriver à faire sortir les notes de l'instrument, et à les jouer nettement; mais ce n'est pas tout. Il faut savoir comment les notes doivent se faire, et que : si la beauté du son est le but, c'est par la puissance qu'on y arrive. »

« A cet effet, je ne connais pas de meilleur travail que celui des notes tenues, dans les études de Chopin, en accords brisés. » (Voir partie technique p. 77.)

« Une mécanique puissante et correcte donne un son colossalement fort et beau; un son qui pèse un quintal. Le poids est une force. »

« Pour l'augmenter, attirez le sang aux extrémités par les armes. »

« Plus il y aura de force, de poids acquis, plus on possédera un son magnifique : d'où dépend le style. Le volume du son supplée à la rapidité; il augmente en raison de la lenteur du mouvement, de la vigueur correcte et consciencieuse de l'articulation et de l'attaque de la touche. »

« Avec un beau son, on a tout; on a le talent vrai dans son expression, son effet, sa sobriété, son calme plastique.

Sans lui, rien! Il n'y a que les connaisseurs qui apprécient la beauté du son. »

« Si vous rendez vos doigts durs comme du fer et comme une baguette de tambour, votre son sera splendide et d'une sûreté extraordinaire. »

« Il s'agit d'acquérir une qualité : la force des muscles développés lentement. Que votre main adhère au clavier, comme si elle voulait laisser son empreinte dans une cire épaisse; qu'elle y tienne comme de la glu ou comme, en marchant, vous êtes adhérents à la terre qui vous porte. »

« De la force et toujours de la force! Plus il y en aura et mieux ça vaudra. Cherchons à l'acquérir; c'est le chemin le plus court, le seul sûr et vrai, le reste n'est que détour. »

« Un bras faible ne doit pas rester faible. Il faut tout tenir avec un bras fort, ou devenu fort par une peine intelligente et par les armes, qui sont bonnes pour le piano, comme pour l'hygiène. »

« On redoute l'effort et on regrette de n'avoir point de force. Or, à moins que la nature ne nous l'ait donnée, il faut l'acquérir, et même l'ayant, elle se perd si on ne pratique pas. Par un travail intelligent, vous arriverez à cette force indispensable et, pour la maintenir, on devra toujours recommencer. C'est le sort de l'homme en ce monde. Donc le son d'abord, puis la quantité de la qualité. La sûreté du jeu et une grande force bien employée conduisent à la beauté du son. »

Jeu lent et sûr.

« Nous avons un grand défaut : c'est d'être trop pressés. »

« Le jeu lent, prolongé, donne une sûreté prodigieuse.

Cette sûreté est une jouissance indicible ; c'est l'idéal de tout exécutant, comme le manque de sûreté en est le désespoir. »

« Le mouvement lent permet la rectitude des gestes, lorsqu'on les connaît. Plus longtemps tu joueras lentement, plus tôt tu acquerras la sûreté, le volume et la beauté du son, et par la sûreté la rapidité. »

« Par le jeu lent prolongé, va au plus pressé, au seul utile : le jeu sûr ; et crois-moi, plus ce sera lent, plus ce sera sûr. »

« Prudent jouait, me disait-il, tellement lentement que les vitres en tremblaient d'impatience. Pratiquer le jeu archi-lent, jusqu'à ce qu'on soit arrivé à une parfaite sûreté. La durée de ce travail dépendra beaucoup de la force bien employée de l'individu. Il faut enclaver pour avoir de l'assiette, et cela ne s'obtient pas par le jeu rapide : le jeu lent seul, réfléchi et intelligent, donne ce précieux résultat. »

Point d'appui.

« Étudiez tout en ayant un point d'appui ; rien en l'air. Le corps ne saurait se tenir en l'air et ne peut rien de sûr sans point d'appui ; de même pour la main dans le travail mécanique. »

« Le point d'appui est indispensable à l'amplitude du mécanisme. Comme la lenteur, il est un des moyens de la sûreté. Il vient du poids et de la force. Sans cette force, ce poids réunis, on ne peut agir. »

Tout tenir, principe de la sûreté du jeu.

« Tout tenir et tout enclaver, cela donne le jeu le plus lié possible. »

« Dans le tout tenir, se développent, dans le sens voulu, les fléchisseurs des doigts; et dans les exercices du poignet, les octaves par exemple, se développent les fléchisseurs de l'avant-bras. Si dans le mouvement lent on ne tenait pas, on détacherait; et alors il ne resterait plus rien dans le mouvement rapide; plus tard, on lâchera ce qu'on aura tenu. »

« Que faut-il donc tenir et enclaver? »

« En musique, il n'y a que des accords plaqués ou brisés, dans lesquels on introduit des notes de passage ou étrangères à ces accords. Or, dans l'étude mécanique d'un morceau, d'un passage, on doit tenir toutes les notes formant accord et quitter toutes les notes de passage étrangères à l'accord; en outre, tenir aussi les notes communes à deux ou plusieurs accords. Tenir tout ce qui forme accord jusqu'au moment de changer de position est la seule mécanique rationnelle. »

« Quand le morceau se perfectionne, se réduit, les notes étrangères, non tenues, acceptent la demi-teinte, car généralement elles tombent sur les temps faibles. »

« Quand la note d'accompagnement complète l'accord de la note de chant, il faut la quitter en même temps que la note de chant, comme si elle passait d'un accord plaqué dans un autre. »

« Lorsqu'il y a un groupe de notes d'accompagnement à quitter, ne les lâchez pas en étudiant, mais tenez; les notes quitteront assez en allant vite. »

« Donc, tout tenir ce qui est accord ou fragment d'accord; ainsi toutes les notes chanteront et le chant ne sera plus seulement indiqué, mais polyphoniquement chanté. Conservez toujours la note de départ de l'accord, cela donne plus d'harmonie et de fixité. »

« Isoler ce qui est diatonique, et encore, il est des cas où les dissonances peuvent être tenues quand le mouvement, plus tard, devient très rapide, car cette rapidité fera disparaître les dissonances. Mais, en général, ne tenir que ce qui est bien consonnant. »

(Pour la compréhension des pages qui précèdent et des termes spéciaux, *enclaver, tout tenir, réduire*, il est indispensable de se reporter à notre partie technique.)

« Pour acquérir le jeu sûr, il faut être solide sur chaque accord et sur chaque note isolée, et s'y tenir en s'y cramponnant de toutes ses forces, comme si quelqu'un voulait vous arracher la main du clavier; il faut résister afin de n'être point enlevé. Une seule heure de ce travail donnera plus de sûreté que toute une année de travail différent. Haberbier avait, dans l'exécution de sa *Fontaine*, quelque chose de foudroyant; Prudent avait des sons incomparables; Rubinstein, Thalberg, Jaëll, chacun dans son genre, possédaient une beauté de son parfaite qui ne pouvait provenir que de ce genre de travail; Chopin tirait de là la force physique que la nature ne lui avait pas donné en partage. »

« Que chaque note soit donc faite pleinement, sûrement; on ne saurait déclamer si l'organe est douteux. Toutes les notes faites de suite, comme elles doivent être faites, c'est-à-dire qu'elles n'aient plus besoin d'être repolies. Une note faite cent fois à peu près n'arrivera pas à être faite tout à fait. Ainsi, de toutes les notes et du jeu entier, car le jeu sûr n'est composé que de notes sûres, le tout dépend dans ce cas du détail. »

« Que chaque note parte comme une capsule, c'est là l'idéal qu'on atteindra seulement à la longue, mais certainement; et cela étant acquis dans n'importe quoi restera

acquis n'importe où ; la durée dépendra de la qualité plus ou moins parfaite de chaque note. »

« Étudiez une forme, une figure, jusqu'à ce que l'empreinte en soit prise. Faites ainsi deux heures de suite, même mouvement, même intensité de l'attention, toutes les notes très à fond avec l'articulation qui leur convient. »

« Une fois la sûreté obtenue, on pourra *cuire*. Et voici ce que j'entends par ce mot : quand un morceau est arrivé à sa maturité par le jeu lent, on augmente, on suit graduellement sa vitesse au métronome, jusqu'à ce qu'on ait obtenu le mouvement prescrit; cela s'appelle *cuire*. »

« Tout tenir en commençant un morceau, tout articuler à fond. On fera ainsi dans la sonate de Beethoven où se trouve le *Scherzo staccato* (*8e sonate en mi* ♭ op. 31). De même quand un passage s'use, on le remet à neuf, en articulant tout à fond. Cela est possible physiquement et moralement. Le progrès consiste à se porter vers ce qu'il y a de plus aride; cette peine durera plus ou moins longtemps, mais le résultat arrivera enfin et vous fera oublier, par la joie que vous ressentirez, les peines passées; et cette joie sera d'autant plus vive que la souffrance aura été plus longue et plus intime. »

Des gestes.

« Le geste est un mouvement de la main et du bras. Il conduit le pianiste à la rectitude dans l'articulation et l'accentuation ; la rectitude étant la conformité, l'accord des notes avec le sens musical. Ainsi compris, le geste devient un trait d'union entre la forme et l'esprit des œuvres dont il révèle le caractère. »

« De même que pour chanter, il faut respirer; de même

pour jouer du piano, il faut bouger, le son étant un effet dont le geste est la cause. Si vous voulez varier les sons, variez les gestes. Il y a les gestes longs et les gestes courts. Plus les notes sont chantantes, plus leurs valeurs sont longues; plus les gestes sont amples, étendus, plus les notes sont brèves, rapides, plus les gestes se raccourcissent. »

« Voilà pourquoi l'expression et le style viennent du bras. »

« Il est deux gestes qui s'adaptent spécialement à la mélodie au piano : le lancé (note donnée) ; et le retiré (note expirée) pour les finales faibles des phrases et des rythmes. »

Plan du travail.

« Pour progresser dans le travail, il faut de l'ordre, un plan. Or, voilà ce que l'expérience me conseille. Tous les jours, en commençant, on aura sur le métier une étude ou un morceau nouveau et on lui consacrera une demi-heure. »

« Ce premier travail sera un exercice de mémoire qu'on pratiquera en apprenant par cœur. »

« C'est le matin, quand on n'est pas encore fatigué, qu'il est bon de répéter aussi les passages qui ne vont pas. Ce sont des exercices de doigts utiles, agréables et très profitables. »

« Le deuxième travail consistera à répéter tous les jours, dans un mouvement très lent, les études de Chopin en accords, arpèges, etc..., deux heures, deux coups par notes à 66; vous serez en doigts et vous y maintiendrez. Cette durée est de rigueur, quels que soient les travaux du jour, mais elle devra être doublée, quand il s'agira de se pos-

séder à fond avant un concert. Pourquoi deux coups par note? Parce que l'articulation devient plus ferme et le son plus beau. Dans cet état de lenteur, l'articulation est exagérée; mais par la rapidité elle deviendra correcte. »

« Tout ce travail se passera de cette façon, et sur le piano le plus ingrat, le plus étouffé, le plus dur comme sonorité. »

« Les études et morceaux nouveaux, appris par cœur ou autrement, peuvent servir d'exercices en s'y prenant ainsi. »

« Pour repasser d'anciens morceaux, faites-le en jouant quatre ou deux notes par coup. »

Marche à suivre pour l'étude d'un morceau.

« L'étude d'un morceau doit mûrir comme un fruit, c'est-à-dire progressivement et naturellement, non pas comme ces fruits de serre surchauffés. »

« L'ordre est nécessaire en tout et l'étude d'un morceau ne saurait être livrée au caprice. Donc commencer par établir les bases de la perfection, ce qui se fera lentement mais sûrement. La rapidité viendra quand elle voudra; *ne pas s'en inquiéter*, ne penser qu'à faire parfait. Qu'importe le mouvement? il viendra en son temps. »

« Il faut d'abord *planter* un morceau, et planter, c'est faire le travail préliminaire, le travail archi-lent, c'est établir : 1° l'accent de la note; 2° son doigté; celui-ci dépendra beaucoup de l'accent. »

« L'accent est la qualité du son mise en harmonie avec le sens, le caractère des notes. Comme le style, il vient du geste, c'est-à-dire du bras et de l'articulation. »

« Choisir toujours le doigté avec lequel on sera le plus à l'aise et solide sans s'inquiéter de sa régularité. Il n'y a de

doigté régulier que celui qui produit des effets réguliers. Le doigté n'est pas le but, il n'est que le moyen. Déterminer tout le détail d'un morceau par les accents et le doigté. Le détail étant une partie du tout, il s'ensuit que plus il y aura de perfection dans le détail, plus il y en aura dans l'ensemble. »

« Chaque note intelligente et cordiale faite puissamment et dans la perfection. »

« Jouer à fond, en commençant, toutes les notes de chant et d'accompagnement; les *donnant*, les articulant, les mettant au monde et ne les *frappant jamais*. »

« Plus tard, arrivé au mouvement, on diminuera à son gré la force des sons que l'on aura acquis et possédés. »

« Voici la progression que l'on peut établir dans l'étude mécanique ayant pour but la sûreté et la sonorité. »

« 1° Travail lent, chaque mesure trois fois, sans faute, deux coups à 66;

2° Chaque mesure trois fois, sans faute, un coup à 66.

3° Chaque mesure trois fois, deux notes par coup;

4° Répéter le même travail pour un groupe de deux mesures;

5° Le même travail pour une phrase entière de 4, 6 mesures selon le rythme. »

« Quand on a entrepris l'étude d'un morceau, il ne faut pas le quitter qu'il ne soit réduit. »

(*Réduire* a la même signification que *cuire*, dont l'explication a été donnée par Schiffmacher, page 13.)

Des Exercices.

« Exercice veut dire développement. S'exercer, c'est apprendre ce que l'on ne sait pas et arriver à le savoir

comme il faut. On exerce les doigts pour leur faire acquérir les qualités qu'ils n'ont pas; ces qualités sont : la sûreté, la puissance, la beauté du son d'où dépend l'expression. »

« Les gammes ne sont d'aucune utilité pour les doigts. On les apprend au point de vue de la tonalité; un élève peu avancé pourra jouer la gamme dans laquelle son morceau est écrit, mais il le fera lentement et non comme exercice. »

« Toutes les notes peuvent servir d'exercices. Ne vaut-il pas mieux les faire intéressantes que dépourvues de sens musical? Puisque les exercices sont nécessaires, rendez-vous les utiles, intelligents, et apprenez à les bien faire. »

« Dix minutes d'armes avancent plus le mécanisme que trois heures de piano. Celui qui fait de la gymnastique pourra diminuer le temps du travail lent. »

« Les qualités acquises dans un morceau serviront à d'autres. Le degré de force dans l'articulation et le degré d'attention activeront plus ou moins le travail. L'élève finit graduellement avec la perfection dont il est capable. Ainsi, aux premières heures d'étude, le matin, travail par cœur et exercices, c'est-à-dire passages pris dans les morceaux ou études et réduits. »

« Quand on apprend par cœur, on doit le faire dès le début et sans faute. On répète mesure par mesure jusqu'à ce qu'on arrive à dire trois fois de suite correctement une mesure. »

« Puis travail lent d'un morceau *d'un bout à l'autre*, deux coups par note plutôt que deux notes par coup. »

« Les morceaux rapides doivent être joués dans le mouvement lent comme s'ils devaient y rester, car la rapidité enlève toujours quelque perfection au jeu. »

« A la rigueur, le métronome, applicable surtout au

premier état du travail, vous aidera à observer l'extrême lenteur d'un bout à l'autre. »

« Par le mouvement régulier et lent, les forces au lieu de diminuer augmentent. »

« Ainsi les morceaux doivent passer par ce creuset de la patience, de la souffrance et du travail. Patience veut dire pâtir, souffrir. »

« Se porter de préférence aux choses qui répugnent le plus, là est la peine, mais aussi le progrès. (Répugnance s'applique au mécanisme. Il ne faudrait pas déduire de cette réflexion qu'on imposera aux élèves des morceaux ne leur plaisant pas. Schiffmacher, au contraire, se préoccupait du goût de l'élève, mais un morceau peut plaire et demander grand courage pour arriver à la perfection). »

« Par la patience intelligente on arrive au talent. La souffrance est inévitable à tous les âges et à toutes les conditions, elle est un bienfait, car elle vous met dans le vrai. »

« Rien de solide ou de précieux ne s'acquiert sans elle. »

Études et Morceaux.

« En travaillant une étude on avance plus que dans un morceau, car, dans l'étude, la même forme dure tout le temps et la main en est mieux pénétrée. Dans un morceau, les figures changent souvent de formes, et il est bon de répéter davantage les mêmes figures. »

Style.

« Il n'est pas nécessaire que tout le monde rie ou pleure de la même manière. Il s'agit de savoir s'il faut rire ou

pleurer et alors le faire à sa manière et sans imiter le voisin. Après cela le style viendra tout seul. »

Du Déchiffrage.

« Le déchiffrage a toujours entamé ou diminué la perfection du mécanisme. »

« Déchiffrez n'importe quoi au mouvement dans lequel vous pourrez jouer et procédez ainsi :

1° Main droite seule, sans s'inquiéter de la mesure avant d'avoir assigné à chaque note sa place, son accent, son articulation;

2° Compter par petites valeurs (décomposer);

3° Même travail pour la main gauche;

4° Les deux mains ensemble. »

Indications sur quelques morceaux.

« Dans le *Septuor* de Liszt (variations) le *la* ♭ doit dominer sans cesse. De même dans le final de la sonate de Beethoven en *si mineur*, ce serait *ré la ré*. »

« Dans la troisième romance de Schumann, tenir ce qui forme accord et en sortir comme on sort d'une octave ou d'un accord pour y rentrer. Isolez la main sur la note de chant sans accompagnement et prenez le cinquième doigt deux fois de suite sur *fa* et sur *ré* comme d'ailleurs on le prend deux fois de suite dans les octaves. Tenir aussi la note de chant jusqu'au moment de passer à la note suivante; quant aux notes d'accompagnement staccato, il faut simplement ne pas les lier. On quittera toujours un peu la note d'accompagnement précédant la note de chant. »

Cela va tout seul étant compris et pratiqué comme dans le *Scherzo* de Beethoven.

« Dans *Kreisleriana* (Schumann), tout tenir. A un mètre de distance les dissonances disparaissent. »

« Dans les trilles, tenez toujours les deux notes à la fois. Au mouvement, la rapidité les enlèvera. »

« Pour l'étude en sixtes de Chopin, la main n'en tiendra jamais deux ni à droite ni à gauche, mais elle s'isolera sur chaque sixte. »

Du Travail.

« Quel bonheur d'être arrivé à la sûreté du son et de savoir comment on y arrive ! »

« Si le travail ennuie, c'est qu'il est mauvais. Si aride soit-il, les résultats donneront toujours quelque satisfaction et on aura accompli la loi du Créateur. »

« Jouez n'importe quoi en tenant tout; si vous jouez une note par coup, votre travail sera bon, mais cinquante fois moins rapide en progrès que s'il était plus lent. Appliquez partout ce système; il y aura lourdeur d'abord, et puis la légèreté viendra. C'est dans l'ordre; il faut passer par cette voie. Articuler de toute la force possible, si serré, si activement, non passivement, qu'après un tour de métronome, il y ait dans la main une grande lassitude. Alors, avec le temps, le son devient sans pareil. »

« Tel est le chemin, pénible et aride, mais en réalité le plus court, parce qu'il est le plus productif, et auquel on devra toujours revenir pour acquérir et entretenir le mécanisme dans sa force, sa beauté, sa sûreté. »

Aux fragments qu'on vient de lire se borne le témoignage écrit de Schiffmacher. Initiée par lui-même à son enseignement, je vais dans la suite du livre éclaircir ces données et en montrer l'application.

DICTION — INTERPRÉTATION — PERSPECTIVE

L'art du pianiste et celui du lecteur s'inspirent des mêmes principes : le clavier est au pianiste ce que la bouche est à l'orateur. Pour bien parler, il faut bien comprendre la pensée et bien prononcer la parole; pour bien jouer, il faut posséder l'intelligence de la pensée musicale et, par un bon mécanisme, rendre le son qui l'exprime.

Le pianiste cherche à imiter dans son jeu les divers instruments, le lecteur aussi, faisant parler des personnages, peut dire comme Liszt : « L'orchestre, c'est moi. »

Tous deux interprètent seuls les rôles de l'ensemble, créent le tableau complet.

Dans une composition musicale comme dans un tableau, il est des formes représentant des personnages et d'autres des décors. Les formes sonores qui correspondent aux personnages sont les formes mélodiques. Les groupes non mélodiques (notes d'accompagnement, de remplissage, d'ornementation, dessins, traits, etc., etc.) sont le fond sur lequel ces personnages se détachent; le pianiste les fait chanter (les a sous les doigts, dit Schiffmacher) comme le lecteur les fait parler.

Dans l'ensemble de l'œuvre sonore on observe la gradation des plans et la perspective des sons. A une leçon, Schiffmacher, cherchant à me faire sentir la qualité d'une basse lointaine et sourde, leva les yeux vers un tableau et dit : « Regardez, c'est comme la profondeur de ce sous-bois. »

Dans notre mécanisme, les sons formant les grandes lignes d'une œuvre s'articulent par des gestes ou mouve-

ments du bras ; les autres sans geste et par la seule pression des doigts ne quittant pas la touche.

Par les gestes et les manières différentes dont on articule les sons, ceux-ci prennent des qualités variées : teintes avec lesquelles le pianiste peint la pensée musicale dans toutes les nuances de son caractère.

Pour qu'un morceau soit dessiné nettement et coloré avec charme, il importe de savoir bien articuler, bien ponctuer et d'employer avec intelligence les sons du médium.

La bonne articulation constitue une gymnastique propre à développer et fortifier les muscles. Pour obtenir un jeu puissant qui ne sente pas l'effort et dessine les notes, comme la bouche les mots, il est nécessaire d'exagérer, en étudiant, l'articulation et de faire passer la sonorité ou traitement du son par deux états successifs : d'abord la forme, ensuite la couleur.

Comme la peinture, la musique a ses *dessous*. L'exécution *poussée* ne laisse pas voir par quelles phases ingrates le travail a passé avant d'arriver à la perfection. L'art du piano est le secret de ces *dessous* indiqués dans les *états de la sonorité*.

Dans le premier ou *plante* on joue à fond (c'est-à-dire en exagérant à dessein l'articulation et la pression) et sans jamais employer la pédale, on fait le travail préliminaire très lent et très fort qui établit les « bases de la perfection et assigne à chaque note sa place, son doigté, son articulation et son accent. »

Au deuxième « on diminue à son gré la force des sons, on lâche ce qu'on a tenu. » Les notes amenées à maturité par le jeu lent, on augmente progressivement la rapidité par le métronome, en colorant l'exécution, la

nuançant par les sons artistement gradués et mis à leur place.

On ne saurait guère préciser quand les sons se nuancent et passent d'un état à l'autre; cela vient avec le temps, et plus ou moins vite suivant les qualités acquises du pianiste. A titre d'indication, on peut dire que les notes perdent l'articulation exagérée et lourde à mesure qu'on arrive à posséder le mécanisme de son morceau, à le savoir par cœur, à obtenir le mouvement voulu, naturellement, graduellement et sans avoir pris comme but la vitesse.

Dans ces conditions de travail, le son acquerra la puissance et l'élasticité : la puissance accusera la charpente des œuvres, l'élasticité leur donnera la grâce, les nuances, sera le clair-obscur qui laisse deviner.

Bien ponctuer, c'est comprendre ce qu'on lit ou ce qu'on joue et le faire comprendre aux autres; c'est être clair, distinguer les phrases et leurs subdivisions, c'est connaître les rythmes. La ponctuation est liée à l'articulation et aux gestes qui sont pour le pianiste une sorte de respiration.

Schiffmacher avait coutume de dire des sons du médium qu'ils étaient *le cœur et l'âme du piano*. En effet, c'est avec ces sons étoffés et pénétrants qu'on arrive à l'illusion des sons chantés et parlés; ils ne sont pas lourds comme les basses, ni criards et secs comme les dessus. C'est dans le médium que les personnages jouent leur rôle et prennent du relief. Ces notes étant les plus naturelles, les plus vraies, servent mieux l'expression des sentiments.

Les pages qui vont suivre indiqueront comment on doit interpréter, étudier un morceau pour en faire une peinture intéressant l'imagination, comment s'obtiennent les qualités variées du son et où elles s'appliquent.

Quant à la connaissance mentale de ces qualités, à la

formation du goût, on l'obtiendra principalement par les auditions de piano et d'orchestre.

Le pianiste qui jouera seul, à quatre mains ou à deux pianos, les œuvres réduites entendues à l'orchestre, saura introduire dans son interprétation des effets rappelant les familles d'instruments.

Ainsi on évitera la monotonie des ensembles plaqués, composés de sons ayant un même timbre.

D'une façon générale, il ne faut pas rechercher trop tôt le jeu brillant, ne pas obliger un débutant à pâlir sur le même morceau sous prétexte de lui faire atteindre une perfection réservée à la maturité du talent. Il n'est pas besoin de travailler des années avant d'aborder les formes parfaites des classiques; on doit, au contraire, s'y accoutumer de bonne heure, et s'exercer sur une phrase de Bach, comme l'écolier apprend des passages de Racine.

CONFORMATION DU MÉCANISME A LA STRUCTURE MUSICALE

Notes avec et sans geste.

Dans l'étude d'une œuvre musicale, le pianiste doit discerner les notes articulées par le geste et les autres sans.

Il y a le geste qui accentue, amplifie le son : le *lancé*; et celui qui l'efface, l'éteint : le *retiré*.

Du mélange des articulations longues et des articulations courtes naissent les accentuations, les contrastes de sonorités qui favorisent l'imitation des voix et de l'orchestre.

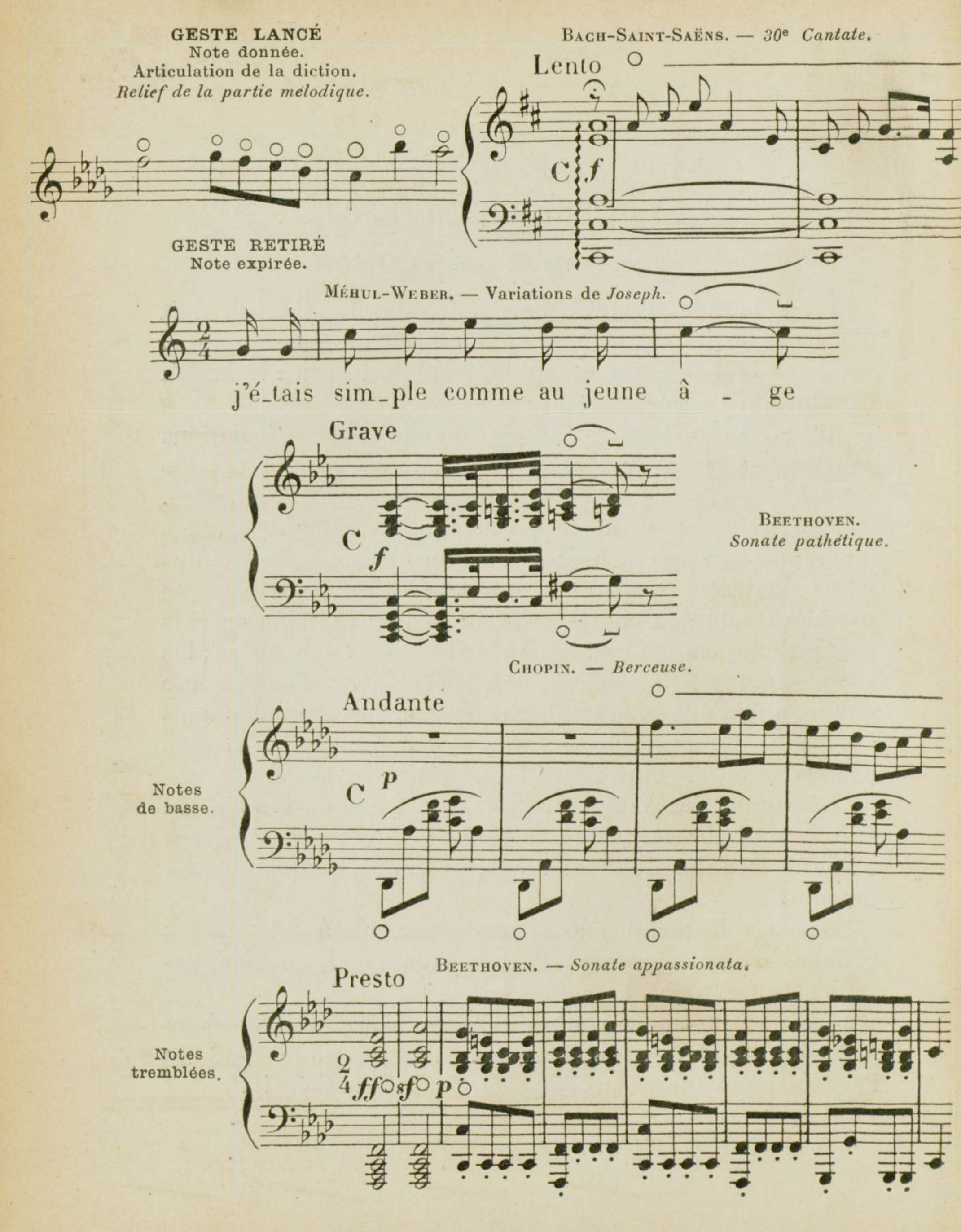
Les notes recevant le lancé sont : toutes les notes mélodiques graves ou hautes (personnages). La plupart des notes de basse (recul et profondeur du tableau). Chaque première note des coulés de deux notes; certains accents soit rythmiques, soit pathétiques; les notes syncopées; les bonnes notes des accords, les retards, et d'autres cas encore qu'on apprendra à discerner avec les exemples sous les yeux. En général, tous les sons accusant certaines parties du dessin et rompant l'uniformité du décor.

Les notes recevant le retiré sont : toutes les finales faibles des phrases et des rythmes; toutes les dernières notes des coulés de deux notes, et certains sons effacés, murmurés.

La classification des notes sans geste comprend tous les groupes de sons formant l'accompagnement, le remplissage et, en général, ce qui est au second plan.

Dans cette nomenclature tout ne saurait être d'une précision également rigoureuse. L'intuition, le goût de l'artiste, suppléeront aux imperfections de la théorie.

NOTES AVEC GESTE



NOTES AVEC GESTE

GRADATION DE SONORITÉ

Soprano	1.	○
Alto	2.	○
Ténor	4.	○
Basse	8.	○



BEETHOVEN. — *Menuet sonate*, op. 31, n° 3.

Notes sorties des accords.



SCHIFFMACHER. — *Murmures du Soir.*

Notes murmurées.



NOTES AVEC GESTE

LEUR ARTICULATION DANS LA MÉLODIE ET LES GROUPES HARMONIQUES. COMMENT RAPPELER LES SONORITÉS DE L'ORCHESTRE

En tête des exemples, tirés pour chaque règle de divers auteurs, on remarquera la plupart du temps un fragment de la Sonate pathétique de Beethoven, à laquelle le lecteur pourra ainsi plus facilement appliquer la méthode de Schiffmacher.

Énonçons maintenant, avant d'expliquer les gestes, deux règles générales approximatives sur la gradation des sonorités au piano.

I. — *On augmente l'intensité quand les sons descendent; on la diminue quand ils montent.*

Le pianiste imite en cela les grands chanteurs; ainsi Mme Carvalho dans ce passage du *Roi de Thulé :*



GOUNOD. — *Faust.*

II. — *Les rapports des parties entre elles suivent la progression géométrique 1, 2, 4, 8.*

Geste lancé.

Schiffmacher indique le *geste lancé* (note donnée) par

des boules plus ou moins grosses suivant l'amplitude du son.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*

Dans cette articulation, la main rigide, toute d'une pièce, suit passivement le mouvement du bras, qui avance et recule en appuyant avec force le doigt sur toute la longueur de la touche. Schiffmacher comparaît ce va-et-vient de la main à son mouvement pour entrer dans la poche et en sortir. *Les doigts ne se lèvent jamais*; ils se tiennent non arrondis, mais allongés, surtout si la main est courte; cela en vue de la fermeté du jeu et pour que le point d'appui s'établisse sur le gras de la phalange, non sur le bout du doigt.

Le *point d'appui* est la partie du clavier (une ou plusieurs notes) qui supporte le poids du bras, et d'où la main s'élance tout d'une pièce, comme d'un tremplin, lorsqu'elle doit changer de place.

« Il faut, écrit Schiffmacher, être solide sur chaque note isolée, sur chaque accord, et s'y tenir cramponné comme si quelqu'un voulait vous arracher la main du clavier; il faut résister afin de n'être point enlevé. »

Ainsi, pour sauter d'une place à l'autre, sortir et rentrer dans les notes, les octaves ou les accords, aux petites comme aux grandes distances, on s'appuie fortement en visant le point que l'on va occuper; puis le coude et le poignet se lèvent, entraînant la main qui, par un glisse-

ment rapide, sort de la touche pour retomber hardiment sur la note suivante.

C'est le plus tard possible qu'il faut quitter la touche, en s'élançant, sans hésiter par l'appréhension d'une fausse note ; l'essentiel étant de bien faire le geste que la crainte rendrait défectueux ; avec la pratique, la justesse viendra.

Cette manière de faire peut se comparer aux sauts à pieds joints. Plus les sauts sont éloignés, plus le geste sera large, plus le bras décrira une vaste trajectoire ; et ceci s'applique en principe à tous les sauts, que ce soit : notes mélodiques, notes de basses, accords, octaves et enclaves.

Et pourquoi ce point d'appui, cette force ? Pour la *sûreté*, la *liaison* des sons. Le geste les rapproche, fait entre eux le vide moins grand, augmente leur amplitude, diminue leur sécheresse.

Écouter le son, apprécier sa qualité, est la préoccupation constante du pianiste. Sur les touches noires, le geste lancé est moins facile, mais on le pratique néanmoins de la même façon.

Chaque note mélodique, faite de la main gauche ou de la droite, est un point d'appui pour la note mélodique suivante. Chaque note mélodique, longue ou brève, reçoit un geste lancé, long ou raccourci. Cette règle n'a qu'une exception ; on la verra tout à l'heure.

L'élève tend à précipiter les gestes ; mais ils doivent se faire régulièrement, tranquillement, comme le tiré et le poussé de l'archet.

Les sons doux n'excluent jamais l'étendue du geste, car une note douce doit être articulée : l'acteur ne prononce pas moins nettement lorsqu'il parle à voix basse.

Sotto voce ma marcato, indique Saint-Saëns dans l'exemple suivant d'une poésie très simple et très noble.



SAINT-SAËNS. — *Concerto pour piano*, op. 17.

Des gestes amples peuvent produire des sonorités assourdies, qui dépendent en effet, non de l'ampleur, mais de la force employée.

Le poids du bras fait le volume du son, le met dans la lumière ou la demi-teinte. Si, au moment où la main plonge en quelque sorte dans la touche, on retient le poids du bras, le son est faible ; si le contraire a lieu, le son est fort. Doux ou forts, ce qui caractérise les sons *lancés* ou *donnés*, c'est qu'on n'y entend pas le choc du marteau, c'est qu'ils pénètrent, impressionnent sans éblouissement, sans tapage.

La grande liberté du geste, sa souplesse amènent ce résultat esthétique : le bras se sent à l'aise pour évoluer, la main n'est pas bridée.

La valeur des notes et le mouvement du morceau règlent l'amplitude des gestes. Dans une mélodie grave et lente, les gestes allongés abondent; pour augmenter et soutenir le volume du son, le bras va prendre son élan hors du clavier.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*

Plus les notes de chant sont courtes, plus les gestes le sont aussi. La main glisse alors sans quitter le parcours de la touche.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*

Dans ce fragment : les notes de chant, par suite du mouvement un peu vif, se réduisent et ne deviennent plus qu'une sorte de *tremblé*.

De même pour les doubles croches dans ce passage de Chopin imitant le violoncelle :



CHOPIN. — 7e *Étude.*

De tout ce qui précède, on comprendra que, dans la variété des gestes étendus ou raccourcis, réside en partie

la variété des notes mélodiques. Cette libre distribution de la force par les gestes naturels donne, pour ainsi dire, le souffle à la mélodie instrumentale qui prend une âme, et ne se compose plus de sons platement, uniformément émis.

Pour que le débit intéresse, on doit éviter la monotonie.



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 53.

Celui qui lit tout sur le même ton fatigue. La diction mélodique serait dans le même cas, si l'attaque de ses notes était uniforme et sèche.

Les gestes ont pour but de donner la souplesse, la douceur, la liaison aux notes de chant, et de les nuancer. Pour un instrument comme pour la voix, ce sont souvent de légères secousses, d'imperceptibles accents qui traduisent l'émotion, et la communiquent.

Avec le temps, le pianiste arrivera à la perfection des gestes et à l'expression juste du caractère de la phrase. Le lancé transforme tellement la qualité du son, que le professeur exercé reconnaît infailliblement, sans voir l'élève, si la note de chant a été donnée suivant ses indications : un son mal donné étant dur et sec.

Du lié.

Ce geste lancé ne manquera pas de soulever une objection relative à la liaison des sons. Car on apprend généralement que, pour lier les notes, il faut passer de l'une à

l'autre sans quitter la touche. Or, imperceptiblement, il est vrai, dans les notes données on la quitte. Mais par des articulations qui dessinent les phrases et varient les sons ; tandis que le procédé répandu ne permet, ni de varier les attaques, ni de ponctuer les phrases.

Et d'abord, peut-on dire du piano qu'il lie les sons? Non, la nature de l'instrument ne le permet pas. C'est la voix qui lie et, après elle, les instruments à archet et à vent. Ceux-là passent d'un son à un autre sans solution de continuité, ils lient réellement. Au piano, le lié, forcément artificiel et conventionnel, n'est donc qu'une illusion, laquelle s'obtient (en dehors de la pédale) par des contrastes de sonorités, et par une attaque augmentant l'amplitude des vibrations, et faisant disparaître les vides entre les sons.

En outre, si les notes mélodiques étaient toujours bien sous la main, les théories de la technique actuelle seraient plus facilement admissibles; mais à chaque instant la main est obligée de quitter la note de chant, pour faire un accompagnement ou une autre note mélodique éloignée, comme dans l'exemple ci-dessus.



SCHUMANN. — *Scènes d'enfants.*

La preuve qu'on peut lier en sortant des touches nous est fournie par cette mélodie d'un pianiste qui n'est autre que Rubinstein.



A. RUBINSTEIN. — *Deux mélodies.*

Tout cela démontre qu'une note quittée peut être aussi une note liée, et qu'il est logique d'adopter un procédé unique, aussi bien pour les notes proches que pour les autres.

C'est ce que fit Schiffmacher. Pour lui, les notes se lient grâce au volume du son, à sa qualité ; et cela résulte de la force par le point d'appui et le geste. Ce qui ne paraît pas lié, au premier état de l'étude, le devient au deuxième : quand la sonorité est arrivée à maturité.

Partant de ce principe, on peut admettre des doigtés tels que ceux-ci :



CHOPIN. — *Nocturne*, op. 37, n° 1.

Ces notes très articulées sont faites par un doigt fort.

Que le pianiste ne craigne pas d'abandonner certaines coutumes, maintenues par les seuls préjugés et la routine. Ainsi la liberté de ses mouvements augmentera ses moyens d'action, et son piano chantera, lorsque la mélodie, bien articulée, et mise en relief avec des sonorités profondes et douces, semblera planer, laissant au loin dans la demi-teinte d'autres groupes de sons.

DU LANCÉ DANS LES PARTIES SIMULTANÉES

OCTAVES MÉLODIQUES. — NOTES DE BASSE. — NOTES SORTIES DES ACCORDS

Octaves mélodiques.

Les octaves mélodiques sont d'une exécution difficile. Au piano, cet intervalle est plat, dépourvu d'intérêt. Pour lui donner du charme, l'exécutant s'inspirera de la comparaison avec les parties vocales et avec les instruments. Ainsi, dans ce passage de Beethoven,



BEETHOVEN. — *Sonate 3*, op. 7.

on peut supposer les octaves inférieures jouées par des contrebasses et des violoncelles, les octaves supérieures par des altos et des violons. Si les gradations sont bien observées, les octaves s'étoffent, deviennent chantantes et rendent plus saisissant encore le contraste des sonorités pleines avec les petites notes flûtées qui les suivent.

Une observation que tout musicien a pu faire, c'est que si une octave est jouée par les deux mains, une note de chacune, la sonorité est moins désagréable. Cela tient à la liberté du bras, permettant d'obtenir la qualité et la variété du son. Les deux exemples suivants, dans lesquels les octaves sont exécutées tantôt par une main, tantôt par deux, feront saisir la différence de sonorité.



CHOPIN. — *Sonate*, op. 35.



CHOPIN. — *Polonaise* 7, op. 53.

Au premier état de l'étude, on appuie également sur les deux notes de l'octave, pour se les mettre dans la main; au deuxième, on observe la gradation des sonorités, la note inférieure égale à 2, celle du dessus à 1.

Et si les octaves se font dans les registres élevés, la note

supérieure (petit doigt) sera à peine effleurée, lâchée même, tandis que le pouce appuiera bien fort sur la note grave.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*

Toujours, pour les octaves lentes, chantantes, on s'inspirera de ces principes.

Grâce aux articulations libres du lancé et avec le temps, le procédé devient facile, la force s'emploie sur tel ou tel doigt dans les parties simultanées, tandis que, sur les notes effacées, les doigts glissent sans force; ce sont des notes atones, auxquelles on ne pense plus à l'exécution parfaite : elles s'articulent passivement.



CHOPIN. — *Polonaise IV*, op. 40, n° 1.

Pour les octaves rapides, le moyen restera le même; toutefois son application se trouve modifiée par la disposition des rythmes, le mouvement et le caractère du morceau. En général, on fait sentir par le geste l'octave initiale d'un trait (à quelque main que ce soit); les autres sont produites par la trépidation de la main et sortent comme par ricochet.

Ainsi comprise, la sonorité des octaves devient puissante et orchestrale.

Notes de basses.

Dans l'édifice musical, les lignes mélodiques donnent l'élévation, les notes de basses la profondeur. Quand ces deux parties apparaissent nettement, l'impression est simple, un sentiment d'ordre et de repos pénètre l'esprit, exempt de l'effort que lui imposerait une exécution confuse.

Pour donner l'amplitude et la fixité aux notes de basses, fondamentales d'accords, on les articule par le lancé (voyez page 29 et suivantes pour ce geste et le point d'appui), ce qui a été dit aux notes mélodiques étant applicable aux basses.

Ces notes très importantes sont le fondement des autres sonorités. Qu'elles résonnent pleines, sans lourdeur, sûres, calmes et bien liées. Le son ne doit jamais être dur, ni laisser entendre le choc du marteau. Plus elles seront graves, plus on s'appliquera à rendre leur sonorité sourde; on pourrait les comparer aux *jeux de fonds*, contrastant avec les *jeux d'anches*.

Articuler tout sans lever les doigts. Chercher à imiter les sons graves de l'orgue, les divers instruments : violoncelle, contrebasse, etc.

Larghetto ma non troppo



WEBER. — *Concertstück*, op. 79.

Au premier état de l'étude, exagération de l'articulation, force égale sur chaque note, extrême lenteur; au deuxième, observance des gradations de sonorité; veiller à ce que, dans l'émission simultanée des parties, une basse n'écrase pas, ne couvre pas la note de chant. Ce principe, au piano, oblige souvent l'exécutant à écourter légèrement certaines notes.



BACH. — *Prélude I.* Clavecin bien tempéré.

Dans les différentes formes de basses, on observe la ligne droite, composée de notes peu mouvementées et la ligne sinueuse, faite de notes variées.



BACH. — *Prélude II.* Clavecin bien tempéré.

Dans les deux préludes ci-dessous, c'est surtout le premier *do*, le premier *ré* qu'on entendra, les autres en seront la continuation dans la demi-teinte : la résonnance.

Il faudrait qu'on ne sentît qu'une seule émission; rien de fatigant comme des notes uniformément, régulièrement tapées, martelées : elles enlèvent toute poésie à la musique.

Ici,



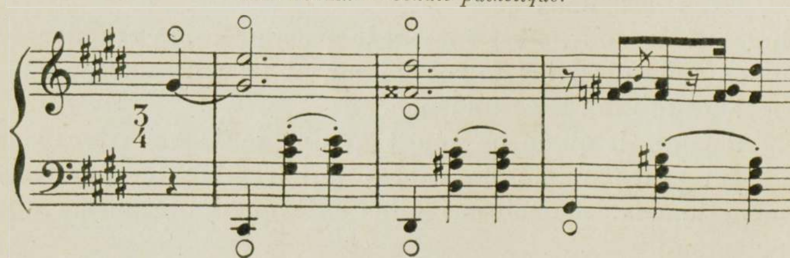
MENDELSSOHN. — *Variations sérieuses* (Nar II).

même manière d'articuler le *ré*, pédale harmonique.

La ligne de basses sinueuses est assimilée à la ligne mélodique; en bien faire ressortir les contours.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*



CHOPIN. — *Valse en ut* ♯.



SCHUMANN. — *Élévation*, op. 12, n° 2.

Pour les basses en octaves, observer ce qui a été dit aux octaves mélodiques; entrer et sortir de chaque octave, geste large.

Ce qui a été démontré au *lié* (p. 34) pourrait se répéter à propos des mesures ci-jointes :



SCHUMANN. — *Humoresque*, op. 20.

Car il est impossible de ne pas quitter cette basse qui est cependant un chant lié.

Pour cet exemple,



BEETHOVEN. — *Sonate en ut ♯*, op. 27.

on appliquera au premier *sol* triolet (main droite) ce qui a été dit pour les deux premiers exemples de Bach (ligne droite des basses). Dans cette sonate merveilleusement écrite pour le piano, toutes les notes du dessin, d'une régularité rarement interrompue, seront atones, presque inarticulées. Les *sol* du pouce, frappés inesthétiquement, feraient un effet déplorable; ils enlèveraient le calme profond de cette œuvre.

Le premier *sol*, le premier *la* de la troisième mesure seront posés de manière à bien établir, sans sortir de la demi-teinte, l'assise du dessin, et à reculer le reste au loin.

Dans les octaves rapides, se tenir comme cela est expliqué, page 59, à propos du *tremblé*, se cramponner au clavier avec des doigts d'une dureté extraordinaire; main de bronze où rien ne bouge.

Ne pas craindre d'étudier jusqu'à ce qu'on sente dans la main une grande lassitude; qui ne tarde pas à venir si l'on s'attaque à un passage comme celui-ci :



CHOPIN. — *Polonaise*, op. 53.

C'est là qu'on reconnaît la nécessité de se faire des muscles et de diviser le travail en plusieurs états. Car la grande lenteur, la grande force déployée pendant une longue étude préparatoire sont nécessaires pour discipliner de telles pages.

Notes sorties des accords.

Le lancé s'applique enfin aux notes dites par Schiffmacher *sorties des accords* : celles qui, dans l'ensemble des notes plaquées, apparaissent comme des parties éclairées et se font entendre avec plus d'éclat. Ces sons, mis à dessein en évidence, rejettent au second plan ce qui est secondaire, et n'offrent à l'attention reposée que les éléments d'intérêt.

On conçoit que pour reconnaître les notes méritant d'être sorties, il faille du discernement, du goût, le sentiment et le savoir musical. Contentons-nous de dire, à titre d'indication générale et à défaut d'une règle impossible à établir, que : dans les accords, la lumière convient aux notes mouvementées, attractives, surtout si elles sont dans le médium et si la musique est chantante ; tandis que la pénombre sied aux notes communes et peu mouvementées.

Ainsi le jeu devient simple et varié, s'inspirant des voix et de l'orchestre.

Tels sont nos exercices de mécanisme et d'expression, destinés plus encore à l'intelligence qu'aux doigts. Au



CHOPIN. — *Prélude n° 4.*



SCHUMANN. — *Carnaval*, op. 26.



BEETHOVEN. — *Sonate en ré*, op. 10, n° 3.



CHOPIN. — *Nocturne*, op. 37, nº 1.



CHOPIN. — *Marche funèbre.*



BEETHOVEN. — *Sonate la* ♭, op. 26.



BEETHOVEN. — *Concerto en sol.*



CHOPIN. — *10ᵉ Étude.*

premier état de l'étude, toutes les notes sont faites à fond : nous ne saurions trop le répéter. Qu'on les dise *recto tono*, sans s'inquiéter des nuances ni des gradations de sonorité; ni même de la mesure. Il n'est d'exception que pour le geste retiré, qui presque toujours émet de suite le son, tel qu'il doit rester. Au deuxième état, certaines notes seront lâchées, esquissées, exécutées passivement, comme il est dit, page 38, pour les octaves. En étudiant ainsi, on arrive à colorer les exécutions, à y mettre de la poésie, du charme.

GESTE RETIRÉ

Le *geste retiré* a pour objet de produire un son expiré analogue à l'*e* muet. Il est indiqué dans nos exemples par le signe ⊔, employé dans l'enseignement du violon pour le *tiré* de l'archet.

Tandis que le geste lancé donne un son comparable au plein de l'écriture, celui du geste retiré correspond au délié, d'où variété contraste.

Dans le geste lancé, on attaque le clavier du dehors au dedans; dans le geste retiré, au contraire, le doigt part de l'extrémité intérieure de la touche, glisse sans force sur elle (comme s'il enlevait une poussière) et ne produit le son qu'en la quittant, par une pression imperceptible.

Le geste retiré sert dans les finales faibles des phrases. Le Maître aimait à rendre sensibles, quand la mélodie s'y prêtait, le mouvement et les accents d'une phrase musicale, en la chantant sur des paroles, bien appropriées au rythme, et comparait ces finales aux *e* muets. Reprenant un élève qui appuyait à tort sur une note faible : « C'est comme si vous disiez Charl*eu*, au lieu de Charles », lui fit-il observer.

Voici une mazurka où il soulignait ainsi, aux deux mains, par des paroles, la place des notes expirées.



CHOPIN. — *Mazurka n° 2.*

Le retiré contribue beaucoup à la souplesse des formes. Revenant, pour le démontrer, à la valse qui précédemment nous a servi pour l'étude des basses sinueuses, nous appliquerons ce geste à tous les troisièmes temps de chaque mesure sur les accords de la basse. « Chopin faisait ainsi », me disait Schiffmacher; de même qu'il pratiquait l'appogiature sur *fa double dièze*, « l'isolait », comme cela est indiqué pour le sol de la première mesure.

Jouée de la sorte, cette valse prend une grande élasticité et une allure vraiment artistique. Il devient impossible, avec un pareil toucher, d'attaquer les notes uniformément.



CHOPIN. — *Valse en ut* ♯.

Plus la note précédant le retiré est prolongée, plus le geste expirateur du son, le chassant en quelque sorte, sera facile, plus sa nécessité se fera sentir.

Quand le geste retiré est bien fait, les notes s'atténuent sans essoufflement par une expiration normale; mais quand il est fait rapidement, sèchement, le son n'est plus élastique. Voilà pourquoi, si l'on veut posséder « les vertus mécaniques », il faut toujours ramener l'étude à l'excessive lenteur des mouvements et des articulations.

Généralement, c'est au bout de cinq ou six mois qu'un

élève bien doué et docile sort de la période de gêne, de son lourd. Alors ses gestes deviennent aisés, souples; son jeu est moins maladroit.

Quand la ligne mélodique est bien dégagée, comme dans l'exemple suivant, les gestes sont relativement faciles.



CHOPIN. — *Nocturne*, op. 37, nº 1.

Mais lorsque, dans des formes compliquées, une main doit rendre plusieurs parties et plusieurs effets, lorque les notes mélodiques sont emprisonnées dans les accords, les octaves, la disposition des parties ne se prête pas toujours aussi bien à l'articulation du retiré; le mécanisme des deux gestes présente alors des difficultés dont nous allons examiner les principales.

Du retiré dans les parties simultanées et les accords.

Dans l'exemple ci-après le geste se fait sans peine, car la main reste libre.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique*.

Mais dans les trois suivants, la main gênée articulera plus difficilement la finale faible :



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 10, nº 2.

Toutes les grosses notes des deux derniers exemples sont des *notes pivôts* qui établiront la sûreté dans le jeu; fortement appuyées, elles permettront le mouvement tournant et glissant de la main qui *toujours doit partir du fond* de la touche pour le geste retiré.

Nous ferons observer que ce mécanisme introduit après la note expirée un tout petit silence, l'équivalent d'une respiration, et diminue ainsi la valeur indiquée.

Au premier état de l'étude, surtout quand c'est un débutant qui travaille, il existera peut-être un vide entre la note précédant la finale faible et cette dernière. Mais il n'y


BACH. — *Concerto italien.*

a pas à s'en inquiéter, ce vide disparaîtra au deuxième état, lorsqu'on jouera dans le mouvement et avec la pédale.

Les quelques mesures du *Concerto italien* peuvent être

essayées à l'aide des deux mains; nous parlons de la partie supérieure. Ainsi l'oreille saisira mieux la souplesse des incises que la main droite devra ensuite jouer seule.



CHOPIN. — *Berceuse.*

Ce procédé consistant à jouer à deux mains ce qui est écrit pour une seule, sera appliqué très souvent avec avantage, car il aide à se rendre compte de la sonorité.

On veillera à ce que la main gauche articule aussi correctement que la droite. Comme pour le lancé dans les parties simultanées, le retiré doit être distinct à chaque partie.

Gestes contrariés.

Une autre difficulté existe lorsque les deux mains ont à exécuter des articulations contraires, c'est-à-dire quand une note faible finale tombe avec une note forte initiale, ou



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 3, nº 2.

si une main doit jouer des notes mélodiques et l'autre des notes d'accompagnement.



WEBER. — *Sonate*, op. 49, n° 3.

Cet exemple et le précédent, rentrent dans ce dernier cas : la main gauche a le geste retiré, la droite une articulation courte et sans geste.

Les passages suivants offrent encore plus de difficulté pour la rectitude de l'accentuation.



CHOPIN. — *Concerto*, op. 11.



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 2, n° 1.

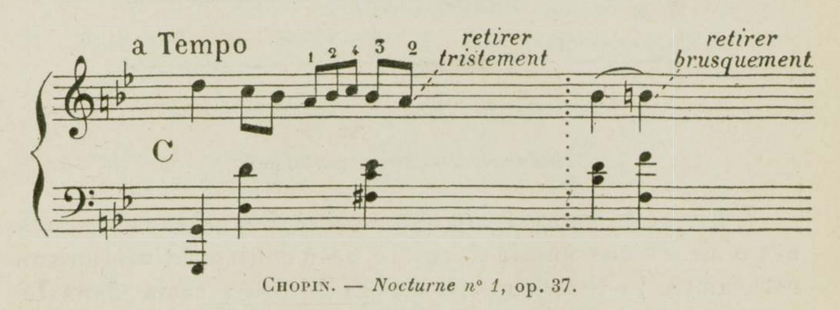
Les gestes contrariés sont difficiles, mais avec la patience les mains deviennent indépendantes.

Ces exemples suffisent à enseigner l'emploi du retiré. Notre intention n'est pas d'indiquer tous les cas. Ne pou-

vant faire connaître toutes les formes dans lesquelles entre ce geste, nous voulons seulement mettre sur la voie. L'exécutant, avec ce qui précède, saura de lui-même les découvrir.

L'essentiel est de bien dire les phrases, faire sentir leur chute, et dans l'ensemble fatigant des notes superposées monochromes, mettre en relief des sons qui attirent l'oreille et la reposent. Pour atteindre ce but, le pianiste doit voir, dans les groupes plaqués, des parties concertantes et les animer.

Un artiste en possession de son mécanisme saura mettre les gestes en harmonie avec le caractère de la phrase et le style du morceau, et les varier comme le graveur varie ses coups de burin. Schiffmacher fait comprendre ce principe dans un *Nocturne* de Chopin ainsi annoté :



CHOPIN. — *Nocturne n° 1*, op. 37.

Avec une articulation sèche, uniforme, avec une réglementation dogmatique du mécanisme, on n'arrive ni à colorer les sons, ni à peindre puissamment les sentiments que la musique exprime.

Les deux gestes mélodiques seront d'un grand secours pour la diction musicale, ses accentuations, ses inflexions, sa ponctuation et l'illusion ou évocation approximative des voix et des instruments; en outre, ils astreignent l'exécutant à une observance plus stricte des rythmes.

Des coulés.

Les coulés de deux notes qui sont le plus caractéristiques et où l'inflexion se fait le mieux sentir par la fermeté et l'élasticité de leur forme sont un excellent exercice de gestes. Pour les faire, quelle que soit la partie où ils se trouvent (aiguë ou grave), on emploie alternativement le *lancé* et le *retiré* : le lancé pour la première note, accentuée, le retiré pour la seconde, atténuée, allégée.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*

Lorsque le mouvement est modéré, les valeurs longues, et qu'un silence suit la dernière note coulée, le mécanisme est facile, le bras conservant sa liberté; mais dans les mouvements vifs, les gestes changent d'aspect et se rétrécissent.



BACH. — *Concerto italien.*

Que toujours la position du corps aide le mécanisme : le torse légèrement en avant, le coude bas, le poignet haut, la main rigide. Voilà la position ramassée qui favorisera la vitesse, mieux encore, *l'accentuation*. Trop souvent la vitesse déforme le sens musical. Il faut, malgré la vivacité du mouvement, garder aux notes leur rectitude, leur relief. On atteint ce but en travaillant comme nous l'indiquons.



WEBER. — *Sonate*, op. 24, n° 1.

Les coulés d'octave se feront comme les coulés simples, mais en observant les gradations de sonorité (page 37).



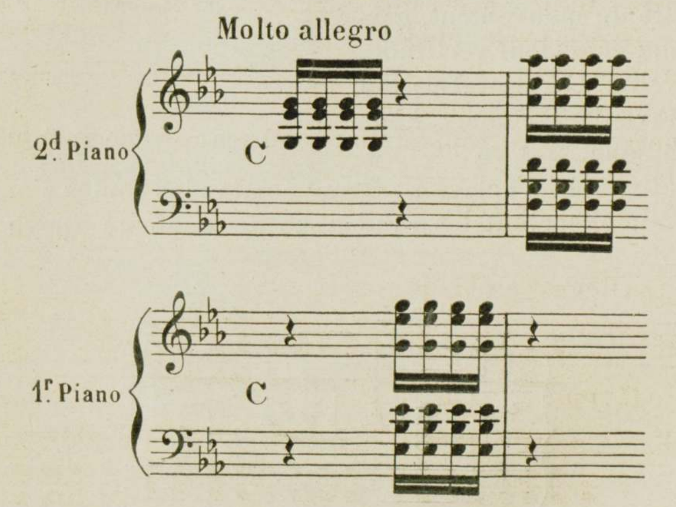
BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 26.

Notes tremblées et notes murmurées.

Les *notes tremblées* s'obtiennent par un minimum de geste lancé et le tremblement des notes est produit par celui de la main.



BEETHOVEN. — *Sonate Appassionata.*



BEETHOVEN-SAINT-SAËNS. — *Variations pour 2 pianos.*



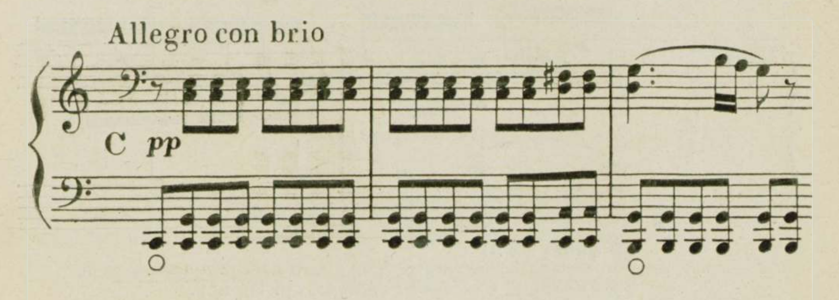
SCHUBERT-LISZT. — *Roi des Aulnes.*

Dans le tremblé, l'exécutant se placera torse en avant, coude bas, poignets hauts. Il donnera ainsi beaucoup plus aisément aux sons l'effacement ou l'accent, suivant la pression du bras. Cette position est de toute nécessité pour favoriser les mouvements vifs. Par ce moyen, le jeu conserve sa nervosité, sa trépidation, et l'exécution est rendue plus facile.



BEETHOVEN. — *Sonate Appassionata.*

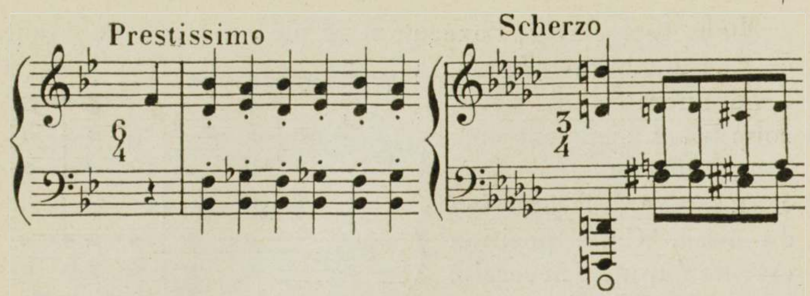
Au début de cette sonate :



BEETHOVEN. — *Sonate en ut*, op. 53.

la basse n'est qu'un tremblé, naissant comme par ricochet de la grande impulsion initiale du lancé : imitation des notes lourrées du cor, vibrations de cloches.

Tout le *Momento di Capriccio* de Weber, les traits en sixtes du *Scherzo* de Chopin s'étudient selon ces indications.



WEBER. — *Momento di Capriccio.* CHOPIN. — *Sonate 11*, op. 35.

Alors les notes « sortent drues et rondes comme balles » suivant l'expression de Schiffmacher.

Prendre cette position dès le premier état.

Dans ces passages :



SCHUMANN. — *Carnaval Papillons*, op. 10, n° 9.



STÉPHEN-HELLER. — *18e Étude*, op. 47.



SCHIFFMACHER. — *Le Cor de Chasse*, op. 132.



BEETHOVEN. — *Concerto.*

l'imitation de cor sera frappante si on met l'intensité sur les grosses notes, les autres étant rejetées au second plan.

Même procédé pour ce *Scherzo* :



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 31, nº 3.



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 31, n° 3. (*Suite*).

sonorité forte en bas, très faible en haut. Ce toucher demande beaucoup de force, des muscles rigides.

* * *

Les *notes murmurées* se font par un minimum de geste retiré, comme les notes tremblées, vues ci-dessus, par un minimum de geste lancé.

Dans le murmuré, l'exécutant observe la position qui vient d'être indiquée au tremblé et tire la main « du bois du piano » à l'extérieur.

L'exemple suivant, joué à son mouvement, peut aider à faire sentir par l'articulation glissée des doubles croches, la sonorité éteinte des finales faibles, à peine articulées (voir note expirée p. 49).



J. SCHIFFMACHER. — *Murmures du soir*, op. 93.

Ici chaque double-croche de l'accompagnement recevra ce geste réduit :



SCHUMANN. — *Blumenstück*, op. 19.

Quand la main est absolument libre, comme dans les mesures d'introduction sans notes de chant des *Murmures du Soir*, la sonorité effacée est parfaite, l'exécution facile; mais lorsque les notes de chant apparaissent, le glissement se fait moins libre, incomplet, et la qualité du son laisse à désirer.

Dans le cours du morceau, on imitera le mieux possible la sonorité des premières mesures. Si on avait un second instrument à sa dispositon, on pourrait y faire exécuter le chant, pendant qu'on jouerait seulement l'accompagnement.

On arrive, par ce glissé léger, à des sonorités impalpables, poussières de sons, qui surprenaient étrangement les auditeurs de Schiffmacher. Mais ces procédés sont d'une application peu fréquente, l'écriture musicale permettant rarement de les employer.

Il résulte de tout ce qui précède, que le geste et la liberté du bras contribuent grandement à la qualité des notes et à leur poésie. Nous éveillons l'attention sur ce fait, et noûs engageons les pianistes à écarter quelques préjugés communs, à ne pas classer parmi les révolutionnaires de la musique ceux qui, sans affectation, mais par nécessité, pratiquent des mouvements que les méthodes réprouvent ou n'indiquent pas.

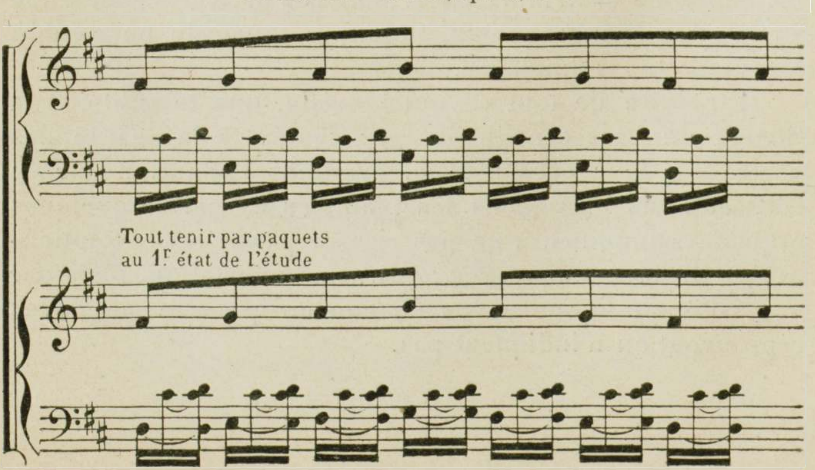
NOTES SANS GESTE

Des différents états de l'étude dans les formes musicales, les accords brisés ou plaqués, les notes de remplissage, d'accompagnement, les gammes, arpèges, traits, dessins, etc.

TOUT TENIR, par ENCLAVES, par PAQUETS



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 31, n° 3.

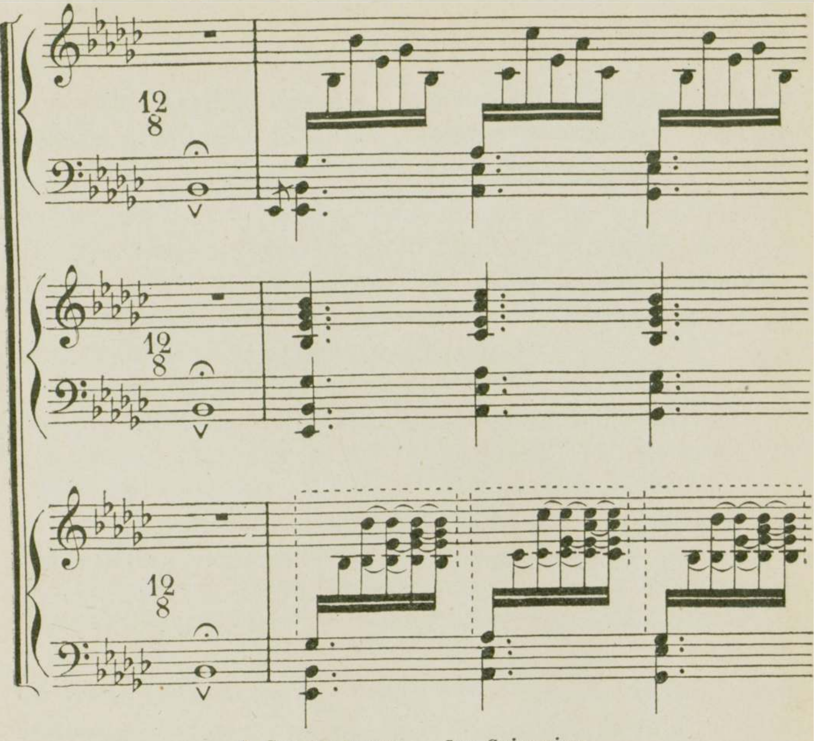


BACH. — 15e *Prélude.*

NOTES SANS GESTE

Des différents états de l'étude dans les formes musicales, les accords brisés ou plaqués, les notes de remplissage, d'accompagnement, les gammes, arpèges, traits, dessins, etc.

TOUT TENIR, par ENCLAVES, par PAQUETS



J. Schiffmacher. — *Les Cuirassiers.*



Haendel. — *Air varié.*

NOTES SANS GESTE

LEUR ARTICULATION DANS LES GROUPES HARMONIQUES FORMANT ACCORDS, ARPÈGES, NOTES D'ACCOMPAGNEMENT, DE REMPLISSAGE, D'ORNEMENTATION, DESSINS, TRAITS, ETC.

Les notes *sans geste* comprennent, comme nous l'avons dit, tous les groupes de sons formant l'accompagnement, le remplissage, l'ornementation, les traits, gammes, arpèges, trilles, octaves, trémolos, batteries; et en général ce qui ne rentre pas dans le caractère chantant.

Les principes généraux exposés aux notes avec geste, tels que la division du travail en deux états, l'adhérence de la main au clavier (v. p. 30) s'appliquent naturellement aux notes sans geste.

Ces notes sont émises sans mouvement du bras et par l'articulation courte; elles s'étudient d'après les règles suivantes : « On tient tout ce qui forme accord ou fragment d'accord, tout ce qui est consonnant, jusqu'au moment de changer de position. On tient encore, pour la fixité de l'harmonie, la note de départ de l'accord, et les notes communes à deux ou plusieurs accords. Il arrive enfin qu'on tienne ce qui est dissonant, quand le mouvement plus tard devient rapide. »

Ainsi serrées, enclavées, les formes s'incrustent dans la main; cela donne le jeu le plus lié possible et le plus sûr. Nous rappelons ici la recommandation, faite au lancé, d'appuyer sur les touches, non en arrondissant les doigts, mais en les allongeant, afin que ce soit le gras des doigts qui porte complètement.

Cette solidité aide beaucoup à rapprocher les sons, comme disent les chanteurs, à éviter qu'il y ait entre eux des vides. Au premier état du travail, on sent à chacune de

ces notes, émises par la pression du bras, une légère secousse; cela est bien ainsi. Sauf pour les notes en relief, qui doivent la conserver, elle disparaîtra d'elle-même à l'exécution parfaite et rapide. Cette manière de faire est précisément pour les sons une source de variété, les rend mordants, incisifs; découpe bien les rythmes, et fait surgir l'accent sous les doigts du pianiste, comme les saillies sous le pouce du sculpteur.

Ces renforcements du son par la secousse du bras rappellent ceux que les violonistes obtiennent dans un même coup d'archet.

Se rendre compte, dans la préparation du morceau, de son mouvement; cette considération entraînant souvent le choix des doigtés : tel doigté, possible au mouvement lent, ne l'est plus au mouvement vif. Mettre les doigts forts sur les notes fortes, autant qu'on le peut.

Procéder par enclaves et par paquets. L'enclave est une partie du clavier, plus ou moins étendue, que la main serre étroitement, qu'elle tient sans se déplacer, sans changer de position. Le paquet est la réunion des notes contenues dans l'enclave, généralement notes conjointes.



BEETHOVEN. — *Sonate en ut* ♯, op. 27, nº 2.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*



BEETHOVEN. — *Sonate,* op. 2, n° 3.

Pour ces coulés dans Weber, sauter sur chaque accord avec la main tout d'une pièce, les doigts durs, le poignet rigide. Au premier état, tout tenir, même la note conjointe. Au second, pratiquer l'inflexion de la dernière du coulé, par le glissement sur le parcours entier des touches, et enlever en même temps l'accord. Ce mécanisme est fait sans un mou-



WEBER. — *Sonate en ut.*

vement des doigts ni de la main, comme à l'emporte-pièce.

Ainsi les notes enclavées sont en quelque sorte des notes prisonnières auxquelles on donne momentanément plus que leur valeur écrite. Il résulte de ce procédé beaucoup de solidité, de sûreté, de régularité, des sons homogènes et nerveux.

Dans les groupes de sons, les notes serrées, enclavées, occupant chaque doigt, peuvent être comparées aux pas; et les changements de position ou d'enclave pour lesquels toute la main se déplace : aux sauts « faits comme à pieds joints », disait Schiffmacher.

Ces notes de saut étaient considérées par lui comme aussi importantes que les notes données. Celles-ci ont le lancé souple, allongé, glissant, pour entrer dans la touche et pour en sortir, tandis que, d'un geste plus nerveux, plus court, on tombe verticalement sur les enclaves. Il ne s'agit pas de notes de chant; mais d'arriver à la sûreté, de bien tomber sur des accords de 3, 4 et même 5 notes et, dans la rapidité, de favoriser l'accentuation.

Cet exemple :



Grande Fantaisie di Bravoura sur la Clochette de Paganini, pour le piano, par Liszt.
Marquez les 6 temps de la mesure en jetant la main avec souplesse.

bien que peu musical, est intéressant parce que l'annotation qui s'y trouve corrobore notre mécanisme des enclaves.

Il existe une grande variété d'enclaves. L'étendue en est déterminée par la nature des formes et leur accentuation, le choix des doigtés et la conformation de la main : car une main petite n'enclave pas autant qu'une grande.

Très souvent la première note d'une enclave est une note donnée, étant une note forte, un accent.

Le résultat intellectuel de cette manière de travailler est la clarté, la compréhension du morceau. En se rendant compte des accords et de leur enchaînement, on saisit l'architecture musicale, on s'initie à l'harmonie; l'étude n'est plus machinale, la mémoire se trouve mieux préparée : les formes simples se retenant plus facilement par cœur.

On entre et on sort des enclaves tantôt par le mécanisme du saut, comme dans l'exemple de Liszt que nous venons de voir, tantôt par le lancé, si le caractère est chantant, si le mouvement le permet; car le mécanisme diffère avec la vitesse ou la lenteur. Chaque enclave est un point d'appui pour l'enclave suivante. Sur un cahier de Schiffmacher, la troisième romance de Schumann porte cette indication : « Tenir ce qui forme accord et en sortir, comme on sort d'une octave ou d'un accord, pour y rentrer; isoler la main sur la note de chant. »



SCHUMANN. — *IIIe Romance.*

Ainsi l'articulation du *fa* triple croche oblige à lâcher *sol-si*, mais la main gauche tiendra l'accord.

Même procédé pour les exemples qui suivent.



Beethoven. — *Sonate pathétique.*



Mendelssohn. — *Variations*, op. 83.



Mendelssohn. — *1re Barcarolle.*

Au premier état, on tient les notes le plus longtemps possible, celles d'accompagnement comme les autres; à la vitesse, elles quitteront tout naturellement.

Cette règle n'a qu'une exception, c'est quand la note d'accompagnement est jointe à une finale mélodique muette ; alors les deux notes ont la flexion expirée.



SCHUMANN. — *Élévation.*

Les formes ne permettent pas toujours la pratique de cette règle. Il est bien des cas où c'est impossible. L'étude en octaves de Chopin, mise aux exemples des *notes sorties des accords*, montre une de ces impossibilités.



MENDELSSOHN. — *1re Barcarolle.*

Quand le morceau se « réduit, on quitte toujours un peu la note d'accompagnement précédant la note de chant; » ainsi dégagée, elle résonnera seule, donnera mieux l'impression mélodique. Ces quelques principes transforment beaucoup l'exécution, nous ne saurions trop en recommander la pratique.

A propos de la troisième romance staccato de Schumann, Schiffmacher conseille encore de prendre le cinquième deux fois de suite sur *fa* et *ré*, notes de chant, et cela en vue de l'articulation correcte des brèves.

Étudier en réduisant par accords.

Nous ne saurions également trop insister sur l'habitude de travailler par réductions d'accords, comme nous l'avons indiqué au tableau des *notes sans geste* : *Sonate* de Beethoven, *Cuirassiers* de Schiffmacher. On procède par fragments, sinon en totalité, suivant la structure des œuvres.

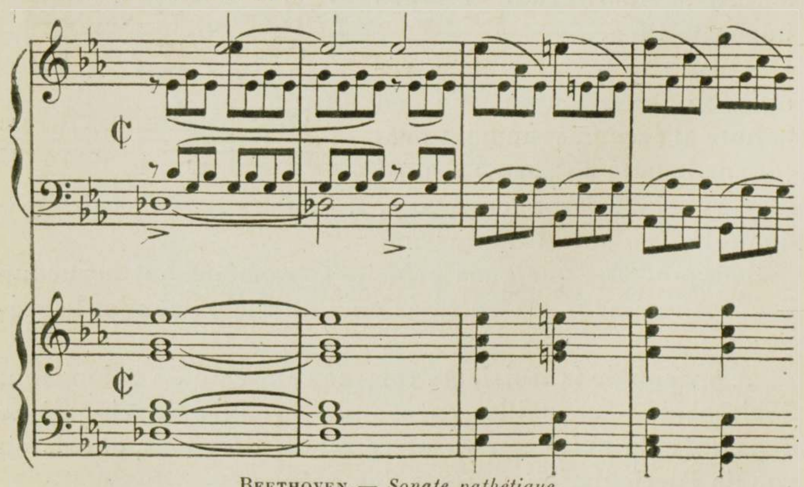
Il suffira de jouer en réduction une ou deux fois, avec beaucoup de lenteur. Par ce moyen, les enclaves sont bien délimitées, une impression forte, simple, se grave une première fois pour reparaître plus tard, quand l'exécution sera parfaite.

Pour entrer et sortir des enclaves, bien observer le mécanisme indiqué p. 70.

Ne pas craindre l'effort, les enclaves difficiles, il faut aguerrir la main.

Les œuvres, dont les passages suivants sont extraits, peuvent se réduire presque en totalité :

Allº molto con brio



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*



Schumann. — *Jugend-Album*, 14e *Étude*, op. 68.



Bach. — 1er *Prélude en ut.*



Cramer. — (4 parties vocales). *Études.*

On pourrait comparer ce travail de réduction à celui du dessinateur qui se rend toujours compte de l'ensemble, des grandes masses, avant de passer au détail. Si peu que l'on soit harmoniste, on retiendra très vite par cœur les morceaux ainsi préparés.

Pour fortifier, discipliner la main, et apprendre à entrer

et sortir des accords, on pourra choisir des formes telles que celles-ci :



CHOPIN. — *Berceuse.*

BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 57.

SCHUMANN. — *Études symphoniques*, op. 13.

Pour ces deux derniers exemples de Schumann, ne pas tenir compte des silences dans l'étude préparatoire, prolonger les accords jusqu'au dernier moment, les quitter le plus tard possible; une fois en possession de la sûreté, de la puissance, on lâchera.

Des Arpèges.

Dans la grande étude en arpèges de Chopin, voici comment on disposera les groupes de notes montantes et descendantes :



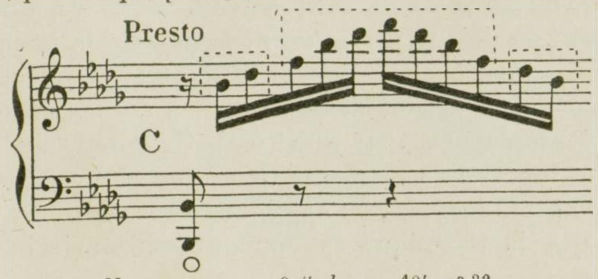
CHOPIN. — *Étude en ut*, op. 10.

C'est à dessein que le premier *do* n'est pas tenu, on le quittera, au contraire, en articulant le *sol*. La main se trouvera dégagée, et plus facilement courra en montant, si elle n'enclave que *sol-do-mi*. Ce groupement des notes dans le dessus la tirera en quelque sorte dans ce long et dur parcours du clavier.

En descendant, ce sera le contraire, le groupement se fera dans le bas ; c'est *mi* qu'on quitte pour enclaver *do-sol-do*.

Il faut que la main se sente à l'aise ; et le corps, pour l'aider, ne se tiendra pas raide au centre du clavier, mais se portera sans exagération, tantôt à droite, tantôt à gauche, suivant le courant des arpèges. Ces indications serviront pour tous les cas.

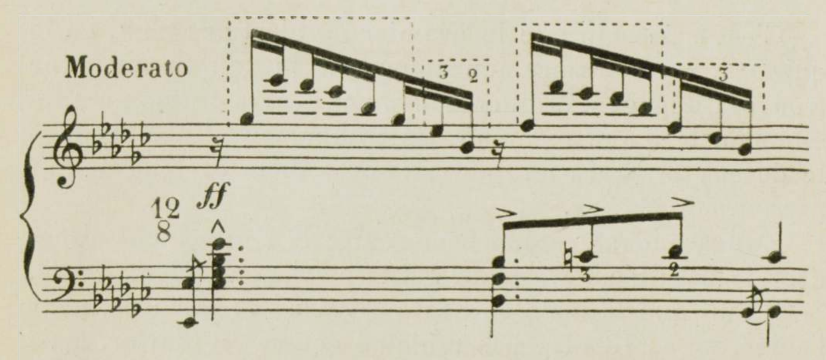
Ci-dessous, on divisera en trois groupes : deux notes d'abord, puis sept, puis deux.



MENDELSSOHN. — *3 études*, op. 104, n° 33.

Pour tourner, passer du *ré* au *fa* commençant le deuxième groupe, même principe que pour sauter; se servir de la note *ré* comme point d'appui, y cheviller pour ainsi dire le doigt, la quitter le plus tard possible, tourner hardiment pour retomber sur *fa* et enclaver tout l'accord; tourner de nouveau sur le dernier *fa* pour retomber sur *si-ré*.

Dans l'exemple que voici :



J. Schiffmacher. — *Les Cuirassiers.*

La main pivote sur le pouce, retombe sur la note suivante et sur la dernière double croche, puis glisse, s'enlève et reprend l'élan pour le nouveau groupe.

Cette voltige à l'état lent est un exercice des plus profitables; on doit le pratiquer avec audace, la main libre, sans s'embarrasser des préceptes inutiles qui empêchent de tourner le pouce et d'employer le bras. On n'a certes pas attendu Schiffmacher pour jouer esthétiquement du piano; seulement les grands pianistes ne se rendent pas toujours compte de leurs moyens, ou négligent de les faire connaître, de sorte que la technique est souvent peu musicale et peu artistique.

Notes conjointes tenues.

Toujours dans un même but de puissance, rondeur et fermeté du son, on tient les notes conjointes par paquets :

All° molto con brio.

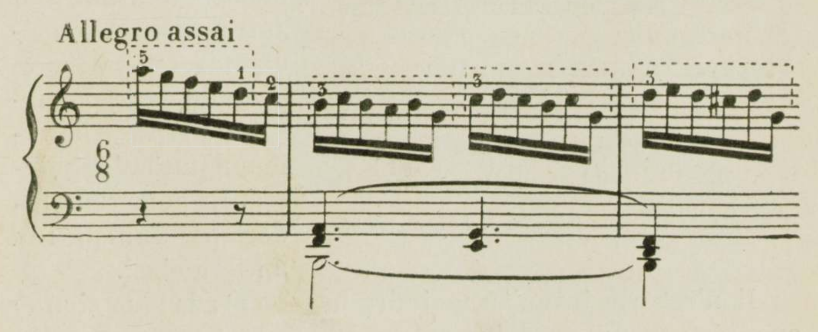


BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*

Presto con fuoco



BEETHOVEN. — *Sonate 18*, op. 31, n° 3. Final.



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 2, n° 3.



BACH. — *Clavecin bien tempéré.*

Ceux qui auraient trop de répugnance à tout tenir, quitteront quelques notes, par exemple *do* dans le prélude de Bach, *mi* ou *fa* dans celui de Mendelssohn.

« Conserver toujours les notes de départ des accords et leurs notes communes. » Elles se tiennent jusqu'au moment où les doigts articulent de nouveau : soit sur les mêmes touches, soit autre part. En conséquence, le *la* dans le prélude de Mendelssohn prendra la valeur d'une noire pointée. Et pour tous les dessins analogues on fera ainsi.



MENDELSSOHN. — *Six Préludes et Fugues*, op. 35.

Il n'est pas jusqu'au moindre ornement, la plus simple appogiature qui ne doive entrer solidement dans la main;

non seulement on les tient, mais on en détermine la place dans la mesure avec une précision rigoureuse.

Dans cet allegretto, on comptera par doubles croches pour bien placer les petites notes (triples croches).



MENDELSSOHN. — *Chanson de Printemps.*

Les appogiatures de la 25[e] étude tomberont soit avec la dernière note des groupes de doubles croches, soit immédiatement après, mais de préférence avec la double croche pour la rectitude de l'articulation.



CRAMER. — 25[e] *Étude.*

Les deux notes d'un trille se tiennent, se comptent comme le remplissage de l'étude ci-dessus. « Commencer le trille avec respect, le quitter avec regret », dans le langage de Schiffmacher, signifie qu'on doit jouer posément la partie initiale et lentement la finale.



BEETHOVEN. — *Sonate pathétique.*



HAENDEL. — *Air varié.*



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 49, nº 2.

Dans l'air varié de Haendel on tient cinq notes; on tourne, puis on en tient trois, et la main s'enlève comme on l'a dit pour les arpèges.

Les traits aussi ont leur respiration, leur ponctuation, pour que leur forme soit mieux dessinée et assouplie. Joués de cette manière, ils partiront comme des flèches.

Dans le mélange des sons sans geste et de ceux avec geste, ces derniers, en plus des accentuations, mettront en quelque sorte de l'air dans la peinture musicale.

Ce mécanisme du *tout tenir* est peut-être celui qui étonnera le plus. Nous répétons ce que nous disions plus haut à propos de la beauté, du moelleux des sons donnés, de leur contraste avec les articulations courtes : essayez; et ne jugez pas avec les préventions qui accompagnent souvent les théories, mais par un travail personnel d'après des résultats.

Ces exemples de la sonate *Appassionata* subiront la même préparation :



BEETHOVEN. — *Sonate*, op. 57. Final.

Selon les doigtés employés, les paquets de notes seront modifiés ; mais la règle subsiste ; *toujours on devra tenir le plus possible.* La *Fileuse* de Mendelssohn, le *Mouvement perpétuel* de Weber, l'*Étude* en tierces de Chopin s'apprendront ainsi.

Ces procédés s'établissent quand on prend connaissance du morceau pour la première fois, quand on le « plante » et tant que tout n'est pas correctement déterminé on persiste dans ce travail. Cela fait, *on se préoccupe de la mesure.*

Les leçons qui feront suite à ce volume contiendront des indications étendues et variées sur le morceau et sa préparation.

*
* *

L'exposé de la technique de Schiffmacher est terminé.

Notre commentaire n'aura pas tout dit; l'art n'est pas une science mathématique : bien des choses heureusement échappent aux règles. Celles que nous avons présentées s'assoupliront devant le talent, voire le génie, et s'oublieront.

Le principal était d'attirer l'attention des pianistes sur les moyens d'expression rendant leur jeu plastique. Qu'ils soignent donc leur diction et recherchent toujours dans les groupes de sons les notes caractéristiques, autour desquelles les autres gravitent : qu'ils les mettent en relief. La variété et l'unité sont les fruits de cette méthode.



CHOPIN. — *Berceuse.*

Rubinstein et Schiffmacher interprétaient ainsi.

Dans la sonate en *mi* ♭ de Beethoven, Schiffmacher isolait la main sur les notes soulignées par les boules et, pour les faire mieux sonner, retirait les accords qui les accompagnaient.

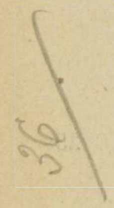
Ces accentuations sont aussi celles de Saint-Saëns, dans ses variations à deux pianos sur un thème de Beethoven, op. 35. Seulement il ne met que deux notes en lumière, au lieu de quatre. Cette interprétation donne une ampleur merveilleuse à ces passages.



BEETHOVEN. — *Menuet sonate,* op. 31, nº 3.

Travaillée avec de tels principes, toute œuvre devient un poème dont le pianiste anime les sons, leur donnant une éloquence simple et vraie qui sait émouvoir l'intelligence et le cœur.

TABLE





Imprimerie F. Schmidt, 5-7, avenue Verdier, Grand-Montrouge (Seine).



